

Voz, mito e território: propostas decoloniais para uma cena Huni Kuin dentro da universidade amazônica

Viviana de Souza Coletty ⁱ

Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Voz, mito e território: propostas decoloniais para uma cena Huni Kuin dentro da universidade amazônica

A proposta deste artigo é de compartilhar um processo teórico-prático que tem sido desenvolvido dentro do curso de teatro da Universidade Federal do Acre, desde 2023. O processo tem alinhado metodologias de ensino das artes da cena à perspectivas de criação e cosmovisões da cultura originária Huni Kuin. A pesquisa se desenvolve associando leituras transversais propostas pela antropologia, filosofia, semiótica e estudos das artes. Este trabalho fundamenta-se em leituras estéticas e políticas sobre construções territoriais.

Palavras-chave: Corpo. Voz. Decolonial. Territórios. Huni Kuin.

Abstract - Voice, myth and territory: decolonial proposals for a Huni Kuin scene within the Amazon University

The proposal of this article is to share a theoretical-practical process that has been developed within the theater course of the Federal University of Acre, since 2023. The process has aligned the teaching methodologies of the arts of the scene with the prospects of creation and cosmetics of the original Huni Kuin culture. The research develops by associating cross-sectional readings proposed by anthropology, philosophy, semiotics and studies of the arts. This work is based on aesthetic and political readings on territorial constructions.

Keywords: Body. Voice. Decolonial. Territories. Huni Kuin.

Resumen - Voz, mito y territorio: propuestas decoloniales para una escena Huni Kuin dentro de la Universidad Amazónica

La propuesta de este artículo es compartir un proceso teórico-práctico que se ha desarrollado dentro del curso de teatro de la Universidad Federal de Acre, desde 2023. El proceso ha alineado las metodologías de enseñanza de las artes de la escena con las perspectivas de creación y estética de la cultura original Huni Kuin. La investigación se desarrolla asociando lecturas transversales propuestas por la antropología, filosofía, semiótica y estudios de las artes. Este trabajo se basa en lecturas estéticas y políticas sobre construcciones territoriales.

Palabras clave: Cuerpo. La voz. Decolonial. Los territorios. Huni Kuin.

1. Introdução

1.1. Encontros

Nossa voz é feita para falar com o cosmo, e não para ser confinada a pequenos apartamentos, com medo de atrapalhar o vizinho (Demétria, Paris, 2011).

Esta frase é de uma estudante grega em meio a um curso de pós graduação em artes de uma universidade francesa. A estudante em questão discorda de alguma determinação da professora e, interrompendo a formalidade da aula, compara de maneira enfática aspectos vocais entre gregos e franceses. No caso, os gregos seriam aqueles que se dirigiriam ao cosmo.

É nítida a sensação de orgulho expressa na colocação da estudante ao referir-se a aspectos de sua língua materna, que conjugaria em suas qualidades vocais, uma suposta intimidade cósmica.

Este exemplo ilustra a crença de que sua língua materna, o grego¹, tendo continuado viva durante milênios², carregaria consigo propriedades vocais que permitiriam um acesso ao *cosmo*³.

A lembrança da anedota grega, ocorre em função da inevitável comparação com o contexto brasileiro, país em que muitas línguas não resistiram ao invasor⁴ e continuam morrendo nos dias de hoje.

As vozes das línguas originárias que sobrevivem são desconhecidas pela maioria da população, segue-se que se desconhece igualmente, na maioria do país, aspectos das culturas dessas vozes, assim como se ignora:

a importância das línguas indígenas para a coesão e inclusão social dos direitos culturais, a saúde e a justiça [...] a relevância das línguas indígenas para o desenvolvimento sustentável e a preservação da diversidade biológica, pois nelas se

¹ Uma das línguas mais antigas do mundo ainda em uso, por volta de 3500 anos (Levi, 2008).

² Ainda que durante períodos de invasão, persa e romana por exemplo, pode se observar que a língua grega teve inclusive períodos de expansão para outros territórios. (Idem).

³ Entre seus significados, encontramos segundo o dicionário Michaelis : “O universo composto de matéria e energia, ordenado conforme suas próprias leis; cosmos.”. E, ainda segundo o dicionário, de sua origem etimológica grega *kósmos*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cosmos/> Acesso : 10/02/2025.

⁴ Segundo pesquisadores como Corbera (IEL, Unicamp), estima-se mais de 1100 línguas extintas desde o período de colonização, e segundo dados reunidos pela Unesco, em colaboração com Iphan, Funai, Unaiids e Museu do Índio, mais de 190 estão em perigo de extinção ou já extintas nos dias de hoje. Disponível em : <https://agencia.fapesp.br/pesquisas-podem-ajudar-a-salvar-linguas-indigenas-da-extincao/22904#:~:text=%E2%80%9COCO%20pressuposto%20do%20m%C3%A9todo%20%C3%A9,com/site/pfilnu>. Acesso : 09/11/2024 e E; <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43010108> Acesso : 12/03/2024.

encontram os conhecimentos ancestrais e tradicionais que unem a humanidade e a natureza (Cardoso; Corbera, 2021).

como alertam lideranças reunidas pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em evento de abertura da *década internacional das línguas indígenas* (2022-2032)⁵.

Em ocasião do mesmo evento (2020)⁶, elabora a líder indígena do povo Ayuujk (Mixe) do México, Yasnaya Elena Aguilar Gil:

a “morte” das línguas não é um processo natural; ao contrário, ela é o resultado da violação sistemática tanto dos direitos humanos quanto dos direitos linguísticos das sociedades indígenas, praticada pelas sociedades hegemônicas dominantes e impulsionado pela ideologia neocolonialista dos estados nacionais contemporâneos.

Nesse sentido vale ressaltar que o Brasil, país de dimensões continentais, é portador de uma identidade nacional historicamente imposta à revelia, oriunda de um *construto* colonial⁷. Como explicam Pinto, Pinto e Moreira (2025) a partir de revisão bibliográfica:

Com o advento da independência em 1822, tornava-se necessário criar uma identidade para nova ação, uma perspectiva histórica e cultural que promovesse a unidade territorial, política e ideológica. Na gênese deste novo país residia os valores de modernidade e do progresso em voga na Europa, então “aos políticos e intelectuais dos oitocentos colocava-se, então um grande desafio. Como construir uma nação e uma história de brancos a partir de uma realidade repleta de índios e negros?” (Almeida, 2010, p. 135). A ideia que prevalecia era de se construir uma nação com uma identidade única, um só território, de uma só população, língua e história. Portanto, a pluralidade étnica e cultural dos povos indígenas e negros frutos da diáspora não era bem assimilada e desejada pelo governo brasileiro. “Aos políticos e intelectuais do Brasil, cabia homogeneizar populações extremamente diversas do ponto de vista étnico e cultural, unificando-os em torno de identidades e histórias comuns” (Almeida, 2010, p. 135) (Pinto; Pinto; Moreira, 2025. p. 26858).

Uma identidade nacional⁸ sob a qual vozes originárias foram silenciadas ou amalgamadas de maneira forçada, até que a grande maioria de falantes fosse lusófona, sendo reconhecida como língua oficial a do antigo colonizador.

E conforme mencionado no **Boletim 3x22** (Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2020, p. 41): “Uma nação que se constrói em cima do cemitério de um povo originário não

⁵ Cardoso e Corbera, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/liames/article/view/8667974/27751>. Acesso 05/11/2025.

⁶ Em ocasião do I Encontro Internacional sobre Diversidade Linguística Indígena (I EIDLI), pelo IPHAN em 2020.

⁷ Como propõem alguns pensadores, entre filósofos, antropólogos e sociólogos, como Ailton Krenak, Francisco Bosco e o antropólogo Antonio Risério, para citar alguns exemplos. Ou ainda estudos recentes como Pinto; Pinto; Moreira 2025.

⁸ Muitas vezes refutadas por militâncias e lideranças indígenas em nome da manutenção de características culturais diversas.

pode dar certo”, compreende-se nesse sentido a reivindicação da parte de lideranças indígenas diversas nos dias de hoje, por uma *pluralidade cultural*, ao invés de uma identidade nacional única.

Retomando a fala da colega grega, interessa-nos particularmente a relação estabelecida entre essa: “voz que fala ao mundo”, e a analogia entre uma língua milenar perene e de alcance internacional como a grega, e a língua Hãtxa Kuin⁹ no Brasil, menos conhecida, mas que resiste e que talvez tenha raízes igualmente antigas¹⁰.

O processo que se compartilha aqui, acontece no encontro de não indígenas com vozes, mitos e territórios Huni Kuins¹¹, suas perspectivas de criação e cosmovisões. Esta proposta acontece através da perspectiva do corpo e das artes da cena, dentro do curso de teatro e artes cênicas da universidade amazônica UFAC (Universidade Federal do Acre), na graduação e pós-graduação.

Compartilha-se igualmente reflexões geradas durante este percurso, entre elas a do hiato histórico brasileiro, identitário e urgente, que se insurge inevitavelmente ao se alinhar metodologias de ensino das artes da cena, ainda majoritariamente euro-centradas, à perspectivas de criação e cosmovisões de uma cultura originária.

Finalmente o rápido desaparecimento dos anciões dos povos originários do Brasil, como pontua Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá¹² Txana Maiti (Kaxinawá, 2023, p.11), e com eles o desaparecimento de saberes e vozes originárias, sublinha a relevância desse trabalho.

⁹ Língua falada pelo povo Huni Kuin. Também encontrada sob grafia: hãtxa kuĩ.

¹⁰ Não se tem uma estimativa exata da longevidade das línguas originárias brasileiras, entretanto é possível afirmar sobre o tronco-linguístico Pano-Takana (do qual deriva o Hãtxa Kuin), que sua origem ancestral (não mais em uso), data de milhares de anos, disponível em : <https://piib.socioambiental.org/pt/L9c3%adnguas> Acesso 05/11/2025, e hoje tem línguas de sua família faladas no Brasil, Peru e Bolívia (Bomfim, 2023).

¹¹ Povo indígena (também chamado Kaxinawa pelos brancos) que habita: “a floresta tropical no leste peruano, desde o sopé dos Andes até a fronteira com o sul do Brasil [...] no Brasil se espalham pelos rios Tarauacá, Jordão, Breu, Muru, Envira, Humaitá e Purus, abrangendo a área do Alto Juruá todas as regiões do Acre. No sul do Amazonas, habitam o Vale do Javari [...] o povo tradicional mais populoso do Acre” (Organização dos professores indígenas do Acre. (Org.). **Índios no Acre - Organização e História**. CPI-AC. Rio Branco/Acre. 2002.). Apresentação pelo prof. Joaquim Paulo Adelino Kaxinawá: “Huni Kuĩ quer dizer que é o próprio povo, somos nós mesmos. Porque Huni é a denominação de ‘homem’, ‘gente’ e kuĩ quer dizer que é esse mesmo, é o verdadeiro. [...] Atualmente, no Brasil, o povo Huni Kuĩ tem uma população de cerca de 14 mil pessoas, divididas em 5 regiões ou municípios, 12 terras indígenas e 104 aldeias (FEPHAC, 2019). Existem Huni Kuĩ também no Peru, onde há uma população de cerca de 2419 pessoas” (Kaxinawá, 2020). Disponível em : <https://cpiacre.org.br/huni-kui-kaxinawa/#:~:text=Atualmente%2C%20no%20Brasil%2C%20o%20povo,de%20cerca%20de%202419%20pessoas>. Acesso 05/11/2025. Também encontrado com grafia Huni kuĩ.

¹² Kaxinawá é outro nome que se refere aos Huni Kuins, podendo se encontrar ambos em contextos diferentes. Se trata entretanto de uma denominação dada pelos brancos, kaxi (morcego) e nawá (povo-homem). (Nicolli, 2024).

Através dessa “pororoca” de abordagens, buscamos metodologias decoloniais de produção de conhecimento; através da arte e dentro da academia. Busca-se aprender formas de acessar, “sair, interagir e se realizar no mundo” como propõe Krenak (2019, p.6), compreendendo como a relação entre voz, mito e territórios pode nos dar pistas para tanto.

2. Fundamentação Teórica

Tudo que existe aqui, que a gente estuda, também tem no nosso povo, tem esse conhecimento, que a gente pratica de outra forma (Yube Kaxinawá¹³ sobre o processo, entrevista concedida, 2025).

Este “acesso” ao mundo, ao qual se refere Demétria, parece se tratar do que define Eliade (2007), como propriedades típicas de uma linguagem própria a narrativa mítica, isto é, segundo o raciocínio de Demétria: sua voz seria capaz de “falar com o cosmo” pois teria mantido características capazes de narrar e manter a vida do mito através da transmissão oral.

Ainda segundo Eliade (2007), comunidades que mantinham ativamente suas práticas e rituais míticos tinham esse tipo de comunicação direta e livre com o mundo¹⁴:

O mito garante ao homem que o que ele se prepara para fazer já foi feito [...] por que ter medo de se instalar num território desconhecido e selvagem, quando se sabe o que é preciso fazer? Basta, simplesmente, repetir o ritual cosmogônico, e o território desconhecido (= o “Caos”) se transforma em “Cosmo”, torna-se [...] uma “habitação” ritualmente legitimada. [...] o Mundo se revela enquanto linguagem. Ele (o mundo) fala ao homem através do seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos (Eliade, 2007, p. 124, 125).

Encontramos ainda na própria definição da palavra “mito”, que deriva do grego: *mythos* (Torrano 1996, p.25), os significados: “discurso, narrativa, ou mesmo: palavra”¹⁵, ou seja; a transmissão pela oralidade, seria uma ferramenta fundamental para a própria existência do mito. Este fato evidencia igualmente a inevitabilidade de outros elementos na instauração do mesmo; como a voz em si, e o encontro entre indivíduos para sua efetiva transmissão.

¹³ Yube Wanderson Rodrigues Domingos Kaxinawá, artista e estudante de música da Ufac que tem atuado em parceria com alguns dos projetos que se apresentam aqui.

¹⁴ Embora *Mundo* e *Cosmo* tenham definições distintas, estes podem ser encontrados como sinônimos em muitos contextos. Estes matêm entretanto como maior diferença o fato de que *Cosmo* se refere a um sistema organizado, devido a sua origem grega *Kósmos*, e *Mundo* podendo se referir a outros significados mais amplos ou mais restritos. Fontes: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cosmos/>; <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cosmos#:~:text=Cosmos%20frequentemente%20significa%20simplesmente%20%22universo.cosmos%2C%20assim%20como%20um%20f%C3%ADsico.>

¹⁵ Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/mito/>. Acesso: 09/03/2024, e em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mito/>. Acesso: 12/03/2025.

Pode-se compreender melhor o papel fundamental do mito em nossa vida em sociedade, assim como sua relação com o encontro de mundos e deslocamento de fronteiras, através da leitura de Ailton Krenak¹⁶ :

Acontece que todas as narrativas míticas anunciam coisas que nós vivemos, reconhecidas como história. Ele (o mito) inaugura, abre uma porta para você atravessar e sair no mundo, interagir e se realizar no mundo. E sempre, obrigatoriamente, é uma experiência coletiva. Não é o sujeito [...] As pessoas pertencem a coletivos, suas histórias [...] costuma estar na sua herança cultural, seus avós, seus ancestrais. [...] Então, essas memórias antigas nos ajudam a pensar na possibilidade de mundos que sejam intercambiáveis, que possam se alternar em diferentes espaços e lugares, senão as fronteiras vão continuar sendo a marca mais brutal, mais anti-humana. Precisamos vazar essas fronteiras, feito uma peneira, para podermos transitar entre esses mundos (Krenak, 2019, p.6).

E ainda nessa perspectiva, leituras a partir da filosofia corroboram igualmente a estreita relação entre mito e linguagem:

[...] suas narrativas (do mito) incidem na dimensão da palavra na qual se abre a experiência daquilo que nos faz humanos, se impondo como o acontecimento de uma existência histórica. Palavra plena de presença -palavra ação, e, desde essa compreensão, o mito não é uma fabulação ou uma invenção de um grupo social dentro de uma dada época histórica, não é palavra inventada para explicar e justificar essa mesma existência. O mito é a palavra viva, na qual o homem descobre a si mesmo em sua condição primeira como mortal (Ribeiro, 2021 p. 25).

Este trabalho compartilha um processo de pesquisa teórica acompanhado de práticas que, ainda que incipientes, buscam um encontro com saberes e cosmovisões da cultura Huni Kuin, assim como com sua língua Hãtxa Kuin. Se investiga igualmente, através da cena teatral expandida¹⁷, uma via que permita o ecoar do encontro dessas vozes e seus possíveis acessos ao mundo. Entre um artista estudante¹⁸ Huni Kuin e um grupo de artistas estudantes “nawás : alteridade ou não-indígenas”¹⁹, experimenta-se os encontros e trocas que essa confluência pode gerar.

O processo busca abrir a escuta para vozes ancestrais, não somente de humanos, mas igualmente da paisagem, floresta, elementos, outros seres, etc., como descreve Yube sobre o

¹⁶ Importante liderança indígena brasileira, ambientalista, escritor, filósofo, primeiro membro indígena da Academia Brasileira de Letras.

¹⁷ Brevemente, conceito que contempla um teatro atravessado e integrado por outras linguagens artísticas, e não limitado aos espaços tradicionais (como palco, por exemplo)

¹⁸ Yube Wanderson Rodrigues Domingos Kaxinawá.

¹⁹ Disponível

em:

[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Nawa#:~:text=O%20termo%20Nawa%20\(tamb%C3%A9m%20grafado,povo%E2%80%9D%20e%20%E2%80%9Coutro%E2%80%9D.](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Nawa#:~:text=O%20termo%20Nawa%20(tamb%C3%A9m%20grafado,povo%E2%80%9D%20e%20%E2%80%9Coutro%E2%80%9D.) Acesso : 10/09/2025.

trabalho desenvolvido neste projeto: “a gente está falando de uma cena, de construir algo a partir de uma cosmovisão”²⁰, como os rios por exemplo :

dentro do rio [...] tem seus seres que moram na água, que têm espírito, não só peixe, mas o próprio rio mesmo, é um ser. É um espírito, o rio tem vida [...] é como se fosse a nossa estrada, também a gente navega nos rios para chegar em vários lugares, são acessos, pontes para outros lugares (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025).

Experimentando o jogo, a narração do mito²¹, o canto e a cena, o desafio tem sido o de permear essas vozes, investigando formas decoloniais²² que se insurgem no seio da universidade, em uma ecologia igualmente expandida, que compreende, como propunha Guattari (1989), não só o meio natural, mas a política e as subjetividades. No contexto deste trabalho compete incluir os seres, os astros, e mesmo os tempos e memórias do Aquiri²³.

Nesse sentido, no intuito de acessar “a floresta em nós”, Krenak provoca de maneira assertiva :

Como atravessar os muros das cidades? Quais possíveis implicações poderiam existir entre comunidades humanas que vivem na floresta e as que estão enclausuradas nas metrópoles? Pois se a gente conseguir fazer com que continue existindo florestas no mundo, vão existir comunidades dentro delas. [...] A antropóloga Lux Vidal escreveu um trabalho muito importante sobre habitações indígenas, no qual relacionava materiais e conceitos que organizam a ideia de habitat equilibrado com o entorno, com a terra, o Sol, a Lua, as estrelas, um habitat que está integrado ao cosmos, diferente desse implante que as cidades viraram no mundo. Aí eu me pergunto: como fazer a floresta existir em nós, em nossas casas, em nossos quintais? (Krenak, 2022, p.33)

²⁰ Fragmento de entrevista com Yube, transcrita neste trabalho.

²¹ Como o compreendemos segundo o encontro de leituras proposto neste trabalho.

²² Breve leitura da linha a qual nos embasamos para o uso do termo decolonial: “A decolonialidade é um movimento intelectual e político que se lança à crítica dos paradigmas dominantes e das estruturas de poder legados pelo colonialismo (Quijano; Ennis, 2000; Mignolo, 2000). É uma resposta à propagação histórica de desigualdades globais, injustiças sociais e hegemonias culturais cujas raízes remontam ao colonialismo e ao imperialismo e que são perpetuadas pelos sistemas político-econômicos e pelas políticas linguísticas. O movimento decolonial é um apelo ao reconhecimento e à restituição dos danos causados pelo colonialismo, bem como uma tentativa de reivindicar e reimaginar futuros alternativos baseados na justiça social, econômica, política e, certamente, linguística. O movimento interdisciplinar e sensível à interseccionalidade da opressão questiona narrativas e ideologias dominantes que sustentam a permanência do projeto colonial como única futuridade possível. Como meio de auxiliar a contextualização do pensamento decolonial, buscamos nesta seção tanto descrever alguns pontos relevantes do movimento quanto esboçar sua relevância para pesquisas interessadas em língua e linguagem. Finalmente, também queremos defender que o pensamento decolonial exerce uma pressão epistêmica e ética nos paradigmas que pensam a descolonização linguística no Brasil.” (Medeiros; Bonfante.; Esteves., 2023, p.8.)

²³ Referência á uma possível explicação da origem do nome do estado do Acre, que teria vindo de uma má compreensão de *Aquiri: rio de jacarés* em Apurinã, uma das línguas locais. Ainda que hajam outras explicações esta informação é das mais frequentes e coincide com muitas fontes entre elas : Organização dos professores indígenas do Acre. (Org.). *Índios no Acre - Organização e História*. CPI-AC. Rio Branco/Acre. 2002.

Entre os autores com os quais o trabalho dialoga figuram principalmente: Eliade, Guattari, Deleuze, Viveiros de Castro, Greiner, Lagrou, Krenak, entre outros.

3. Metodologia

Para tanto se faz necessário uma abordagem ao mesmo tempo técnica e poética, uma metodologia que é também um mergulho simultâneo no que escapa e no que nos enraíza, como amazônidas, e como *Txais*²⁴.

A pesquisa utiliza abordagem qualitativa, baseada em bibliografia interdisciplinar²⁵ e análise estética das práticas, criações e atividades desenvolvidas a partir do encontro com aspectos da cultura Huni Kuin; como narrações, sonoridades, grafismos, rituais e modos de criação tradicionais. Baseando-se desta primeira abordagem se estabelece uma leitura transversal, no sentido de cruzar campos do conhecimento para trazer luz à aspectos que não se encerram em uma disciplina específica.

A priori identifica-se e descreve-se as práticas e elementos do processo transcorrido/experenciado de maneira empírica e descritiva. Analisa-se os sistemas de signos e a produção de sentido identificados, para após se contextualizar culturalmente e socialmente esses sentidos. Finalmente, a luz de autores pós-estruturalistas propõe-se uma reflexão crítica sobre as implicações, valores e estruturas que se dão a ver.

Os dados têm sido recolhidos durante os dois anos (2023 - 2025) de processo a partir de práticas e conduções dirigidas com os alunos, além de entrevistas, observação participante, imagens, vídeos e textos teóricos.

A análise é feita de forma integrada: signos, símbolos, imagens e textos são interpretados à luz dos contextos culturais (antropologia) e das estruturas conceituais (filosofia).

A metodologia não pretende descrever fórmulas fechadas, mas analisar elementos disponíveis ao estudo e debate, respeitando especificidades do povo Huni Kuin. A análise é estruturada igualmente como interpretação artística, estética e política, buscando

²⁴ Segundo Abreu (1914) *Txai* pode significar: cunhado (Abreu, 1914, p. 534); e enteado (Abreu, 1914, p. 536). Este termo Huni Kuin é entretanto popularmente associado a algo como *amigo*. No estado no Acre é muito comum indivíduos brancos chamarem indivíduos indígenas de *Txai* e vice-versa, por exemplo.

²⁵ Entre elas a antropologia, filosofia, semiótica e estudos das artes.

compreender como esses elementos iluminam debates contemporâneos das artes cênicas na academia.

Para tanto, neste trabalho iremos compartilhar as experiências vividas em processo em paralelo às questões que tem surgido durante o percurso.

4. Desenvolvimento e Análise

4.1. No ritmo das pegadas: *Somos caboclos*

[...] transmitir esse tipo de conhecimento específico do meu povo, que eu faço parte, tem sido uma quebra de protocolo, de uma forma que a gente possa dialogar com o conhecimento ocidental [...] então expressar esse conhecimento cultural é uma forma de resistência, que a gente vive como indígena (Yube Kaxinawá, entrevista concedida sobre o processo, 2025).

A parceria com o artista e estudante de música Yube Kaxinawá²⁶ começa em 2023, com o trabalho *Somos caboclos*, apresentado na Ufac nesse mesmo ano, por um grupo de alunos das disciplinas: Poéticas Corpo Voz 2 e Interpretação I. O encontro com Yube se deu por uma coincidência: quando ele buscava um graveto para fazer pintura com jenipapo e os alunos e a professora da disciplina²⁷, saíam para colher urucum para fazer pintura.

A princípio a pintura que estávamos preparando, e que Yube passou a “receita”, não seria corporal, a apresentação da cena que se daria em meio a uma clareira de árvores e troncos cortados, trazia uma dramaturgia construída pelos estudantes, na qual a tinta mais líquida do urucum serviria como uma espécie de elemento cênico, simbolizando o sangue.

A temática do espetáculo era a da ascendência indígena dos alunos, segundo os próprios: uma identidade dolorida e perdida entre lugar de fala e apropriação cultural. Este tema foi transformado em cena pelos alunos com orientação da professora. Yube foi convidado a participar e se interessou pelo trabalho, participou das discussões, pesquisa e conversas sobre a busca e a perda do rastro ancestral dos alunos, veio aos ensaios, compôs e apresentou as sonoridades do espetáculo.

Finalmente, após o curto mas intenso processo, ficou decidido entre eles que a tinta de urucum, feita pelos alunos não-indígenas, seria usada para pinturas corporais, as quais Yube

²⁶ Yube Wanderson Rodrigues Domingos Kaxinawá

²⁷ Autora desse artigo.

desenhou nos colegas de cena, ilustrando os *Kenes*²⁸, grafismos tradicionais do povo Huni Kuin.



Figura 1. Yube e atores em momento da pintura corporal com urucum antes da apresentação *Somos caboclos*.

Esta questão com relação a pintura estava no cerne do próprio espetáculo em si: *Somos caboclos*, pois o questionamento era justamente sobre uma identidade perdida, agora reivindicada pelos alunos. Estes, em sua maior parte, bisnetos ou netos de indígenas mas sem saber de qual povo, ou a história desses parentes perdidos e/ou inviabilizados.

Estes questionamentos são extremamente presentes e recorrentes, ano após ano, entre discentes não-indígenas²⁹ da Ufac. Manifestações que parecem sintomáticas de um hiato histórico brasileiro que, na perspectiva específica do estado do Acre, no seio da floresta amazônica sul-ocidental, habitada pelos seus povos originários e suas vozes maternas, ecoa nesses jovens como uma ferida aberta buscando meios de cicatrizar.

A pintura corporal na cena veio então no sentido de dar visibilidade e assumir, ao menos a busca, por um traço dessa identidade indígena que por muito tempo foi tratada (em

²⁸ “Conjunto de conhecimentos técnicos e rituais, materiais e imateriais, que envolvem a produção de padrões gráficos realizados pelo povo Huni Kui. Suas produções envolvem tecelagem, cestaria, pintura corporal, cerâmica, produção de redes e miçangas, entre outros objetos.”, Disponível em : <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/grafismos-do-povo-huni-kui-se-tornam-patrimonio-cultural-do-brasil#:~:text=O%20Kene%20Ku%C4%A9%20%C3%A9%20um,e%20mi%C3%A7angas%2C%20entre%20outros%20objetos>. Acesso : 10/02/2025. Recentemente, em 2024, os grafismos dos *kenes* foram reconhecidos como patrimônio cultural do Brasil pelo Iphan. Disponível em : [brasil#:~:text=O%20Kene%20Ku%C4%A9%20%C3%A9%20um,e%20mi%C3%A7angas%2C%20entre%20outros%20objetos](https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/grafismos-do-povo-huni-kui-se-tornam-patrimonio-cultural-do-brasil#:~:text=O%20Kene%20Ku%C4%A9%20%C3%A9%20um,e%20mi%C3%A7angas%2C%20entre%20outros%20objetos). Acesso : 10/02/2025.

²⁹ Este termo é constantemente revisitado e compreendido diferentemente dependendo da perspectiva da qual se trata.

muitos lugares o é até hoje) com repúdio e preconceito na região Norte do Brasil, pela população e pelos próprios familiares dos discentes.

A partir deste encontro de graveto para Jenipapo, receita de Urucum, memórias, vozes, saberes e inquietações, construiu-se coletivamente uma poética que em cena, formava um só coro.



Figura 2. Apresentação de *Somos caboclos* 2023.



Figura 3. Apresentação de *Somos caboclos* 2023.

4.2. Em busca de um corpo-mundo território de fronteiras

[...] ninguém nunca vai atrás, ninguém nunca pesquisa, nunca pesquisa o conhecimento indígena.[...] a arte vem e dá esse suporte, também para minha cultura, assim é essa parceria, nessa relação de troca e conhecimento, com respeito (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025).

A voz, entendida como extensão do corpo em si, começa aos poucos a ser vislumbrada não como algo individual, mas oriundo de um *coro-corpo* atravessado por ancestralidades, uma voz que se estabelece junto ao próprio objeto da pesquisa: os encontros e o que surge deles.

A partir de uma lupa antropológica voltada para a voz, elemento ao mesmo tempo original e fugidio, Travassos nos ajuda a compreender: “A ideia de que há modos de ser, inscritos no corpo, como automatismos inconscientes [...] Ela abrange todo o domínio da vocalidade. A fronteira entre o corpóreo e universal, de um lado, e o cultural e particular, de outro, perde toda a nitidez. A voz desafia todo binarismo” (Travassos, 2008, p.38).

E uma vez que: “A voz tem qualidades que extrapolam seus elementos estruturais, vai além e se completa no simbólico, revela o invisível, e por muitas vezes, é intraduzível” (Pucci, 2016, p.6), a existência deste *coro-corpo-ancestral*, é igualmente fugidia, existindo dentro de condições específicas: em determinados territórios, que se insurgem entre territórios visíveis e compartilhados no cotidiano, e um território mais intenso, o do acontecimento artístico, e suas derivações, como a *catarse*³⁰ por exemplo. Um tipo específico do que chamamos de “território estético”³¹.

E assim como a voz é composta por partes e aspectos, visíveis e invisíveis (vibrações, timbres, tons, etc.), mas detectáveis e sobretudo sensíveis, assim o é para o território desse *coro-corpo*. Desta forma, sua investigação, trata-se também, e inevitavelmente, de observar determinadas forças que incidem em territórios visíveis e não visíveis mutuamente, e definem o movimento que os estrutura, ainda que sua visibilidade não seja sempre evidente: memórias, afetos, e outras forças, por exemplo, que fazem parte do sistema (seja ele o *cosmo* que for) e entretanto não estão sempre visíveis.

³⁰ Conceito emprestado de Aristoteles, bastante utilizado no teatro, que se referiria a um tipo de purgação ou descarga emocional experienciada pelo público diante de cenas trágicas.

³¹ Conceito proposto em tese “No qual diante de um tipo de desterritorialização crítica, que coloque um grupo de indivíduos numa situação brusca de modificação de contexto, haveria uma consequente reterritorialização. Entre outras formas, essa reterritorialização pode se manifestar através de uma insurreição estabelecida por meio de uma atualização de manifestações artísticas”. (Coletty, 2017).

Neste sentido, os movimentos que permitem a existência e duração no tempo deste coro, são igualmente responsáveis pela dissolução de fronteiras de outros territórios, como o propõe Deleuze e Guattari sobre o conceito de *devir*: se trata de um verbo, de uma ação que se “estende, propaga, ocupa, contagia, povoa, [...] quando um homem é uma legião” (Deleuze, Gilles. 1980, p. 292), dito de outra forma: ao se *reterritorializar*³² este território estético³³ provoca o devir em outros territórios. Um homem frente a um ato revolucionário³⁴, seria um exemplo deste momento intenso de quando um *homem é uma legião*, ou ainda uma liderança indígena subindo a rampa do Palácio do Planalto, ou outra liderança pintando o rosto de tinta de Jenipapo no Congresso Nacional³⁵.

Estes exemplos parecem ilustrar um intercambiamento de mundos, movimento proposto por Krenak, de vazar fronteiras: “para podermos transitar entre mundos”(Krenak, 2019. P.6.). Estes movimentos parecem ser análogos aos mecanismos de deslocamento deste *coro-corpo-ancestral* analisado aqui, ainda que mais sutil, este parece se deslocar igualmente: vazando, *devindo* e contagiando.

Neste encontro de perspectivas, a antropologia (Lagrou 2015), nos ajuda a compreender a possibilidade de mundos simultâneos, leitura análoga aos *territórios estéticos*.

Nos parece então possível compreender momentos específicos vividos pelo artista em cena, ou pelo xamã em transe, ou ainda em rituais míticos, como o Katxa Nawá³⁶ por exemplo:

O Katxa Nawa não apresenta texto escrito, até porque é uma prática milenar fluida

³² Conceito utilizado para explicar processos de reconstrução ou ressignificação de territórios humanos de naturezas diversas, que foram *desterritorializados*, ou seja, que perderam suas formas e estabilidades anteriores, ocorrendo sempre de forma concomitante à desterritorialização, criando novas formas de organização e subjetividade, como a criação de um “Corpo Sem Órgãos” (CsO) ou novas formas de ser e pensar, em um movimento constante de fuga e retorno (Deleuze, Gilles. 1980).

³³ O uso de “estético” faz referencia direta à sua origem epistemológica do grego de *aisthesis*, que significa “percepção” ou “apreensão pelos sentidos, em nada relacionado à padrões de beleza como pode-se compreender em alguns contextos contemporâneos. Disponível em : <https://archive.org/details/dictionnaire-etymologique-de-la-langue-grecque-histoire-des-mots-by-pierre-chantraine-z-lib.org> Acesso em: 14/05/2023, e : <https://oriont.org/blog/estetica/#:-:text=Etimologia.%20A%20palavra%20%E2%80%9Cest%C3%A9tica%E2%80%9D%20tem%20suas%20ra%C3%ADzes,%E2%80%9Csentir%E2%80%9D%20ou%20%E2%80%9Cexperimantar%E2%80%9D%20com%20prazer%20e%20intelig%C3%A4ncia.> Acesso em: 14/05/2023.

³⁴ Exemplo utilizado pelos próprios filósofos de quando um “homem é uma legião” (Deleuze, Gilles. 1980).

³⁵ Alusões respetivas ao cacique Raoni Metuktire em 2023 e Ailton Krenak em 1987.

³⁶ Ritual da fertilidade, onde “*katxa* significa palmeira/paxiubão, prática de dança e música” (Kaxinawá, 2025), evento de alguns dias no qual há música, banquetes e canções para cada legume e frutas. Entre muitas referências sobre o ritual encontramos imagens em : [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinaw%C3%A1\)#Identifica.C3.A7.C3.A3o](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinaw%C3%A1)#Identifica.C3.A7.C3.A3o). Acesso em: 08/06/2024.

e calcada na tradição oral, mas o corpo está em cena durante toda a manifestação cultural. A programação do evento é a mesma, pois é uma expressão sagrada da cultura Huni Kuĩ que se faz com a presença das pessoas e dos espíritos da floresta, espíritos esse que são as medicinas, as plantas comestíveis, os animais, entre outros (Rasu; Araújo, 2021, p. 43).

O ritual, encontro de território cotidiano com território intenso de manifestação de mitos, seria o momento em que os indivíduos, ocupando um lugar tempo-espacial específico, de intercâmbio de mundos, atualizariam consigo versões e vozes no ato simbólico, isto é: a contação daquelas histórias, a vivência daquelas brincadeiras, o canto das músicas e o plantio daqueles frutos, já aconteceu muitas e muitas vezes, e se atualiza naquele momento ritualisticamente, às maneiras de um *ritornelo*³⁷ de tempos ou de um *tempo espiralar*³⁸,. Estabelecendo através do compartilhamento do evento um *território estético* habitável por aqueles que compartilham do mesmo, acessando o mundo como propõe Eliade (2007), em sua própria linguagem.

Nestes momentos a passagem de organizações ‘invisíveis’ a um território visível, compartilhável e estético: pois perceptível sensivelmente por outros corpos, se revela não somente no sentido de tornar possível um tipo de existência a um *coro-corpo*, mas também de saltar do caos a um começo de ordem, a um *cosmo*, como explica Eliade (2007), se protegendo dos múltiplos caos que ameaçam.

Uma entrada específica no mundo, através da linguagem, do simbólico, de um *coro-corpo-ancestral* que fala ao como.

Para esses momentos encontramos soluções em rituais de mitos, xamânicos, mas igualmente no exercício do artista:

[...] o artista (ocidental) tenta ser xamã do modo que o artista ameríndio é xamã. O que vai se tornar importante na expressão artística não é mais a representação, a imitação do mundo real, mas o de estabelecer a ponte com o mundo invisível, tornar visível o invisível. Essa função da arte de você tentar fazer uma ponte entre o visível e o invisível vai aproximar o mundo da arte ameríndia do mundo da arte contemporânea (Lagrou, 2015).

³⁷ Termo emprestado da música (organização matemática de repetição na música) para designar um fenômeno tempo-espacial humano, desenvolvem Deleuze e Guattari (1980): O ritornelo, é o ritmo e a melodia territorializados, porque se tornaram expressivos, - e tornaram-se expressivos porque são territorializantes.

³⁸ Conceito desenvolvido por Martins (2021) inspirada em epistemologias de matrizes africanas, que orienta igualmente na compreensão de temporalidades cíclicas e simultâneas.

Vale atentar que ao avançarmos em nossas observações talvez haja a tentação de opor a princípio um território político a um outro estético, esta diferença entretanto não é absolutamente real. Pode-se averiguar que muitas vezes, territórios de natureza diversa se manifestam deslocando contextos de outros tipos de territórios.

Isso se dá porque os territórios dos quais se trata aqui: partem dos corpos; se organizam e territorializam os corpos, e nesse sentido nos esclarece Greiner (em seu vasto estudo sobre o conceito do corpo e suas diásporas) sobre o fato de que: “produzir conhecimento (e conhecer) é sempre um movimento que parte de um corpo - por mais frágil e debilitado que seja -, de modo a instaurar novos modos de existência ou, como preferem alguns autores, novas formas de vida” (Greiner, 2023, p.10).

Nota-se aí a capacidade de um território de natureza epistêmica, de sacudir ou inverter territórios de ordem política: chegando até a alterar por exemplo: formas de se relacionar; sistemas de leis; fronteiras ou significados de conceitos dentro de uma cultura, com o passar do tempo.

Ou ainda, quando territórios de ordem estética agem por vezes, não somente de maneira testemunhal histórica e sensível, mas igualmente deslocando territórios de ordem intelectual, quando determinadas obras de arte, por exemplo, fazem explodir maneiras de pensar no seio de uma cultura em contextos determinados.

Como alguns exemplos encontramos a dança japonesa *Butoh* de Tatsumi Hijikata³⁹, a exposição *Queermuseu - cartografias da diferença na arte brasileira*⁴⁰, as proposições e ações artísticas de Antonin Artaud, como o a obra radiofônica de *Para acabar com o julgamento de Deus*⁴¹ ou o conceito de *Corpo Sem Órgãos*⁴², ou ainda a obra *Guernica* de Picasso de 1937⁴³.

É matéria de colocar a lupa em micropolíticas e reconhecer o traço das ondas que estas provocam, sob outra perspectiva, Greiner desenvolve sobre o *poder das metáforas*:

o colonialismo, o capitalismo e outras fontes de poder são cascatas inesgotáveis de metáforas com habilidade para envenenar pouco a pouco, instaurando referências que induzem ao que deve ser considerado correto, saudável, admissível, produtivo e desejável. O que foge a esses parâmetros é reiteradamente lançado em categorias ejetas, para ser descartado, exaurido, subalternizado, considerado indigno,

³⁹ Fundador do *Butoh* junto a Kazuo Ohno. Hijikata investigava um tipo de dança que fosse “inata” ao seu corpo, entre outras através e a partir das memórias de um corpo japonês, de uma identidade corpo-cultural japonesa.

⁴⁰ Exposta no Santander Cultural de Porto Alegre, Brasil, em 2017.

⁴¹ 1947

⁴² Conceito oriundo de reflexões a partir de uma prática artísticas que desaguarão em outros campos como a psicanálise e a filosofia.

⁴³ Obra cubista que representa o bombardeio durante a Guerra Civil espanhola.

perigoso ou simplesmente desprezível. Isso vale para pessoas, movimentos, imagens e pensamentos (Greiner, 2023, p.15).

Estas leituras têm sido amplamente enriquecidas por autores como Christine Greiner, Leda Martins, Nego Bispo, Conceição Evaristo, Ailton Krenak, Joaquim Kaxinawá entre outros. Esta duração pelo contágio, um tipo de manutenção pelo sensível, seria a dinâmica de existência desses *coros-corpos-ancestrais*, territórios-estéticos em movimento.

4.3. *Akiri: quem gritará*

Tsuã sei aki henewã retsis keyu tanayarã ?
Tsuã sei aki ni xarabu ana hamanakenã ?
Nuyawê, hunekaiwê, kuxikaiwê na yurabu bekani ki kirã.⁴⁴



Figura 4. Cartaz de *Akiri: quem gritará*.

O segundo trabalho em parceria com Yube foi *Akiri, quem gritará*⁴⁵, no qual submersos nas fumaças que em 2024 apagaram e sufocaram profundamente o Acre, foi criado um

⁴⁴ Texto de criação coletiva para o espetáculo de disciplina Atuação I da Ufac: *Aquiri, quem gritará* 2024, tradução para o Hãtxa Kuin de Yube Wanderson Rodrigues Domingos. Tradução em português : *Quem vai gritar pelas águas manchadas do mar? Quem vai gritar pelas árvores sem chão? Voa, foge, corre que o homem vem aí.*

⁴⁵ Direção Viviana Coletty e Helder Carlos Miranda

espetáculo sobre o que acontecia. Yube colaborou com a dramaturgia, trabalho de voz, tradução e pronúncia dos textos em Hãtxa Kuin, em alguns textos e canções⁴⁶.

Embora de apresentação única, o espetáculo teve uma recepção calorosa por indígenas e não indígenas, os relatos testemunhavam o sentimento de estarem sendo contemplados pelo grito coletivo (talvez catártico?) de bichos, florestas, homens e xamã, que o espetáculo criava.

Durante os meses de fumaça em 2024 (principalmente entre julho e setembro), devido a seca aliada às queimadas criminosas, o Acre viveu um período de sufocamento crítico; animais silvestres morrendo nas queimadas, quase 100 hectares de área verde desapareceram, a qualidade do ar nunca foi tão gravemente impactada, afetando a saúde respiratória de indivíduos mais frágeis como crianças e anciãos, mas igualmente de qualquer indivíduos que se expusesse ao ar poluído.



Figura 5. Yube em apresentação de *Akiri: quem gritará*.

Hospitais sobrecarregados, escolas fechadas, máscaras e humidificadores nas casas dos que podiam, e para quem não podia, enxaquecas e crises respiratórias graves. Neste contexto era comum nos veículos de mídia ouvir falar das repercussões desse caos nas regiões Sul e Sudeste, enquanto a região Norte sumia; literalmente, nos piores dias, através da fumaça não se via nada há um palmo de distância, sufocando silenciosamente.

⁴⁶ Coletty, 2024.

O grito em uníssono que a cena produzia contemplava igualmente muitos dos indivíduos que ali se encontraram como público para o compartilhamento do evento artístico, nesse sentido nos parece que um *corpo-coro-grito* era territorializado pelo evento estético junto ao público.

4.4. Começos e corpo-mundo

Acredita-se que as mãos, o suor e as palavras usadas no ritual passam o caráter, o poder, o *dau* (encantamento, medicamento) e o *dua* (brilho, saúde e sorte) para a pessoa que os recebe. A fala ritual, o sopro e o toque passam os pensamentos (*xina*) e o conhecimento (*una*) para aquele que recebe as encantações. Desta forma não somente o corpo, mas os primeiros pensamentos da pessoa são, simultaneamente, modelados. O corpo não é percebido como uma entidade independente, separada de outros corpos. Sua forma e estado são resultado de uma modelagem e fabricação coletiva (Lagrou, 2007, p.305).

Lagrou narra acima a experiência de ter participado do nascimento de um bebê Huni Kuin em seu livro *A fluidez da forma* (2007). Neste relato de nascimento, essa insurreição de natureza bruta no seio de uma ordem social, podemos ver como uma série de tentativas de organizações precedem o bebê. Revelando a potente malha estética e sensível que estrutura o mundo cujo bebê vai chegar, se trata aqui também de um processo territorializante.

Ainda nesta leitura, Martins nos ajuda a compreender através de seu conceito de oralitura, que embora não se trate de uma coreografia dirigida, as primeiras organizações deste nascimento, diante dos caos que ameaçam: riscos, sangue, choro, vida e morte, pode se tratar de uma dança de gestos: não narrativa, não descritiva, mas recheada de poesia (linguagem simbólica), numa construção simultânea de afetos, sentidos, ritmos, memória, história:

no âmbito das oralituras, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. O gesto, como *poiesis* do movimento e como forma mínima, pode suscitar os sentidos plenos. O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento. [...] Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos quais e nos quais se compõe (Martins, 2021, p. 57).

Processos de *des* e *re*-territorialização, envolvem agenciamentos, composições de afetos, tempos e eventualmente terra, física, concreta, ainda que esta seja o próprio corpo,

neste sentido as relações entre *caos*, *cosmo* e *ritmo*, como trilogia estruturante, de muitas cosmogonias em culturas e contextos distintos, se revela inevitável. A eterna e repetida, busca pela ordem diante do caos que ameaça, que é igualmente função do mito, como vimos segundo Eliade (2007, 124).

Nesse sentido trata-se talvez de reabrir esse acesso ao mundo, papel que o mito cumpre, pois aquele que o acessa “não se sente enclausurado em seu próprio modo de existir[...] ele se comunica com o mundo pois fala a mesma linguagem do mundo : o simbólico” (Eliade, 2007, p.126), assim acontece igualmente no evento artístico.

Lagrou, sob a perspectiva antropológica, se refere ao mundo dos indígenas e ao dos ocidentais como mundos diferentes, ao participar de eventos análogos á esse *acesso ao cosmo*, promovido por diferentes tipos de rituais, por exemplo, teríamos acesso a uma terceira possibilidade de mundo? Esta questão tem sido interessante disparador para possibilidades de trocas e avanços sensíveis em campos intelectuais epistemológicos e artísticos, dentro da academia.

Do seu mundo para o meu, e inversamente, buscando aberturas para migração e contágio a partir de territórios estéticos, uma co-*habitação ritualmente legitimada*, parafraseando Eliade (2007, p.124). Novamente, sem alienar territórios estéticos de políticos, uma vez que estes se interdependem e existem na malha de forças visíveis e invisíveis.

4.5. Daunibu Kiaki, a origem dos remédios da Mata

um aspecto decolonial é [...] uma janela (na universidade) para um estudante indígena falar sobre a arte e a cultura de uma forma, do seu modo, falando da espiritualidade, das características do seu povo, nesse contexto assim tradicional, falando de onde vive, de ser quem se é, ser quem nós somos, dentro da cena também (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025)



Figura 6. Leitura dramatizada *Ana morre hoje*.



Figura 7. Leitura dramatizada *Ana morre hoje*.

Neste momento, o que foi inclusive uma proposta de Yube, foi colocado em cena a cosmovisão Huni Kuin: *Daunibu Kiaki, a origem dos remédios da Mata*, traduzido para a *Fêmea*

Roxa⁴⁷, que trata da criação das medicinas, encantos e venenos a partir dos saberes da Mata. Nesta disciplina se deu a criação dramaturgica coletiva de uma composição de algumas histórias trágicas de mulheres do Acre, que de certa forma fazem parte de uma tragédia maior acreana⁴⁸.

Entre elas o mito de uma anciã: *Daunibu Kiaki*; Fêmea Roxa, que detinha as receitas e segredos para venenos, remédios e encantos a partir de plantas, raízes etc. Nem boa, nem má, a anciã que cuida, mas igualmente mata, é traída por seu neto, e pela comunidade. Um mito cheio de aprendizados que foi lido e analisado na graduação (em um trabalho de análise comparativa com outras estruturas de textos de tragédias ocidentais); e na pós graduação (no intuito de analisar e compreender o esquema narrativo e desenvolvimento do mito, dentro do conto escrito, tendo em conta sua tradição de transmissão ora, suas perspectivas estéticas e políticas).

Estas histórias estão sendo estudadas igualmente pela relevância e pelo fato de que muitas vezes há pouco material histórico e ou científico sobre as mesmas, testemunhando sintomas do hiato histórico, tão recente e doloroso quanto violentamente invisibilizado; muitos detalhes são tirados de testemunhos orais dos pais e avós dos alunos.

Por exemplo, as mulheres que vieram, muitas vezes enganadas ou iludidas, em batelões⁴⁹ do Nordeste para o Acre na época da “corrida da borracha”; as mulheres “pegas no laço”⁵⁰ durante os períodos das “correrias”⁵¹, entre muitas outras tragédias constitutivas da história acreana. E finalmente um mito originário brasileiro, *Daunibu Kiaki*, completamente desconhecido por não indígenas acreanos, menos conhecido do que muitos e muitos mitos estadunidenses ou europeus, por exemplo.

Nesse sentido nos parece igualmente necessário na cena, um *coro* que faça *corpo* junto á essas vozes de histórias *ancestrais* e cosmovisões fundadoras do Acre.

⁴⁷ MANA, MONTE (orgs.). *Shenipabu Miyui, história dos antigos* 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Universidade de Minas Gerais. 2000.

⁴⁸ Entre elas as mulheres indígenas “pegas no laço” durante as “correrias” por exemplo, ou as que vieram em batelões do Nordeste para “abastecer” as necessidades de homens em seringais.

⁴⁹ Tipo de embarcação comum no Norte e Nordeste.

⁵⁰ Essas histórias pouco ou nada documentadas, são muito comuns entre as avós e bisavós de alunos, tanto em Rio Branco quanto em Tarauacá. Mulheres que eram literalmente pegas no laço para servirem de esposa dos seringueiros, ou seringalistas.

⁵¹ Episódios de chacina indígena, para liberar espaço para a implantação de seringais. Mais uma vez os relatos são frescos na memória dos indivíduos, embora a documentação seja escassa.

As histórias foram organizadas no mesmo espetáculo e o público podia escolher como num jogo de destino, nos dados, qual tragédia acreana ele assistiria no dia. O espetáculo⁵² tem o nome de *Ana morre hoje*.



Figura 8. Cartazes da leitura dramatizada. Criação dos alunos.

4.6. Corpo-mundo-terreiro-maloca⁵³

os seres, dentro da nossa cosmovisão, os elementos da natureza, eles têm espírito, então a gente consegue se comunicar (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025).

Esses tipos de processos de reterritorialização contínuos e comuns, se tratam de uma refundação territorial envolvendo alteridades, sem hierarquia definida entre afetos, seres, elementos, memórias e encontros: uma fundação de mundo a partir dos próprios corpos.

O terreiro, a maloca, o corpo existem, mas quando estes não dão conta da existência dos indivíduos e suas subjetividades, é preciso se recriar um mundo, organizar-se diante dos

⁵² Sob a direção de Viviana Coletty e Humberto Issao Sueyoshi.

⁵³ Cabana ou conjunto de cabanas de habitação indígena. Disponível em : <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/maloca/>

diversos caos que ameaçam, função do mito, e movimento análogo à *autodemarkação* de povos indígenas.

Autodemarkação se configura como:

a luta pelo território, para geri-lo de acordo com suas próprias regras e demandas; por uma forma de vida específica, em que a sua relação com a floresta e os Encantados é fundamental, e contrária às imposições de outros modos de vida, marcados pela maior centralidade do comércio e de trocas monetárias.[...] (Vick, 2023).

Uma das formas de manter *mais floresta em nós*.

Em momentos diversos, houveram atos de autodemarkações por etnias como os Mura, os Potyguara, os Kulina e os Huni Kuin (Kaxinawá). Através das autodemarkações, neste encontro de territórios de natureza diversa, que se contagiam e diluem encontramos o exemplo que segue:

A relação com a terra e o modo de vida a ser protegido são os elementos que mais chamam a atenção nesse embate político. Fundamentais na cosmologia indígena, os Encantados e Protetores das Águas e das Matas são centrais na luta contra as novas formas de exploração de seus territórios. A Mãe D'água, a Mãe da Mata (que muitos identificam como o Curupira) e as visagens são constitutivas da apreensão do mundo ao seu redor e do próprio conflito político na região. [...] É marcante a crença em um lago no qual os antigos iam pescar e partiam apenas com uma banda de peixe-boi, deixando a outra metade para os Seres Encantados. Tal lago teria desaparecido, e estaria para ressurgir e liberar outras forças. Esse mesmo lago, segundo alguns, teria ajudado a confundir os aparelhos de medição das reservas de petróleo pela Petrobras (Zuker, 2017).

Nessa caminhada amazônica sul-ocidental⁵⁴, que investiga possibilidades teórico práticas para um *coro-corpo* na escuta de vozes ancestrais, de criação coletiva e decolonial e oriunda do encontro entre Huni Kuin e nawás, se evidencia cada vez mais da compreensão de que ser inteiro é existir em complementariedade(s) com o mundo.

Como elabora Lagrou a partir de seu longo período de convivência com os Huni Kuins do Jordão, sobre o que seria uma filosofia de vida, um jeito de ser-estar no mundo:

É uma teoria de afetar e ser afetado, é uma teoria da criação totalmente relacional. Não tem essa teoria de ter o autor que inventou uma coisa do nada. São microvariações, tudo é uma versão de uma versão.[...] (Lagrou, 2015).

⁵⁴ Localidade amazônica do Acre.

4.7. *Vozes do saber : teatralidades brasileiras em campo expandido* (disciplina dada no mestrado - PPGAC)

As histórias, as ações, várias coisas aconteceram naquele lugar, naquele local dos nossos parentes dos nosso antepassados, [...] onde a gente se sente seguro, protegido e respeita as coisas que tem dentro do nosso território onde a gente vive [...] pois lá já aconteceram várias coisas boas, dentro do nosso território, todas nossas histórias até hoje. (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025).



Figura 9. Yube em apresentação sobre o Katxa Nawá, em ocasião da disciplina de mestrado *Vozes ancestrais*, no PPGAC-Ufac

A disciplina *Vozes do saber: teatralidades brasileiras em campo expandido*⁵⁵ disponibilizada pelo PPGAC da Universidade Federal do Acre, em 2025, propôs em sua ementa : “Investigar teatralidades consideradas em campo expandido, pensadas a partir de formas performativas de comunidades tradicionais brasileiras, considerando suas epistemologias e comovisões”.

A disciplina colocou em debate o encontro entre epistemologias diversas, de maneira teórica e prática, focando igualmente em uma aproximação de saberes oriundos de práticas culturais de comunidades brasileiras.

Para tanto foram provocados encontros com outras formas de escutar e estar no mundo, investigando perspectivas sensíveis de criação, dentro da sala de aula e fora dela,

⁵⁵ Disciplina elaborada e dada em conjunto pelos professores Leonel Carneiro, Carlos Gontijo Rosa, Juliana Mota Drummond e Viviana Coletty

através de práticas simples como a da meditação por exemplo, o trabalho com o barro, entre outros. Yube participou do seminário e de algumas práticas igualmente.

Neste sentido, a reflexão sobre a relação entre corpo, voz e palavra na cena teatral, a partir de epistemologias e cosmovisões de populações tradicionais brasileiras, era obrigada a passar por uma experiência de conhecimento corporal em movimento. Experenciando e propondo no corpo em cena, a territorialização de um coro ancestral, em caráter laboratorial e com diálogo e pesquisa científica, na medida do possível alinhada à pesquisa de mestrado de cada um.

Neste percurso que aconteceu entre julho e outubro 2025, tivemos a intervenção de dois convidados: Yube Kaxinawá que apresentou seu trabalho de TCC sobre o Katxa nawá (já citado anteriormente neste trabalho), e do prof. Dr. Selmo Apontes, filósofo e linguista, que interveio sobre encontros de epistemologias e diferentes formas de produzir conhecimento.

A disciplina ainda provocou a identificação de conexões entre culturas de povos tradicionais diversos, aliada à construção de cenas junto ao trabalho desenvolvido, tudo na escuta de aspectos da cosmovisão Huni Kuin.



Figura 10. alunos em práticas em sala da disciplina de mestrado *Vozes ancestrais*no, PPGAC-Ufac



Figura 11. alunos em práticas na paisagem, da disciplina de mestrado *Vozes ancestrais*no, PPGAC-Ufac

5. Considerações Finais

A proposta central residiu na criação de um espaço de intersecção epistemológica, onde o conhecimento ancestral indígena dialoga e nos orienta a reconfigurar metodologias pedagógicas ocidentais tradicionalmente aplicadas ao ensino do teatro e das artes cênicas. Neste sentido o processo aponta caminhos de potencialidade decolonial e sustentável.

A análise aprofundou-se em noções de uma voz **Huni Kuin indissociável do corpo, como portadora de conhecimento** igualmente indissociável de compreensões míticas e relação com o ambiente. Expressões como os grafismos (kene), cantos (huni meka), histórias ancestrais e rituais integram uma cosmogonia que articula o corpo com a floresta, seus elementos e outros seres.

Essas noções e expressões, quando analisados e tratados em criação e perspectiva cênicas, revelam modos singulares de presença, ritmo e ação dos corpos, que se assemelham, em intensidade, a propostas de abordagens do teatro e artes da cena, no sentido da instauração de uma presença integral. Este processo parece instaurar também um tipo de

território específico, de natureza estética, entre atores e público, que promove um outro tipo de habitação e acesso ao mundo.

Este território se enraíza em um encontro de matrizes culturais e epistemológicas distintas das ocidentais normativas e mais habituais ao contexto acadêmico. A experiência demonstrou que tais encontros não se limitam a um simples intercâmbio cultural, mas configuram-se como catalisadores de outros processos formativos, e de intensa profundidade no que concerne uma *repossessão* (no sentido de uma retomada de um estado de fruição e acesso ao mundo, um tipo de descolonizar-de a partir do próprio corpo) e *reterritorialização* do mundo que se habita, numa espécie de “devir terra sem fincar bandeira” (Coletty, 2017).

Este processo, ainda que de forma incipiente, atestou a relevância e exequibilidade da introdução de narrativas e práticas Huni Kuins nos currículos do curso de Teatro e Artes Cênicas. Testemunhando de sua significativa colaboração para um caminho decolonial, sensível e consciente no que concerne a formação de licenciados e bacharéis em teatro, e pesquisadores em artes da cena.

Como para o ator, a relação Huni Kuin com o corpo não separa gesto, voz e ambiente; o trabalho corporal é orientado pela escuta e percepção sensível dos territórios que se habita, do ritmo, dos sons e do significado de cada movimento dentro de suas cosmogonias, o que desafia e engrandece, concepções ocidentais de treinamento do ator e perspectivas filosóficas da arte.

A partir das manifestações estéticas Huni Kuins que pudemos conhecer e experimentar, se instaura uma fricção fértil e desafia com concepções ocidentais do teatro e das artes da cena. Os grafismos Huni Kuins por exemplo, podem ser interpretados como partituras visuais que orientam a postura e a identidade do artista, ou ainda como uma cartografia estética-sensível (como visto em item 4.1), que parece territorializar no corpo carne, uma orientação para uma atualizar identidades, reterritorializando atalhos para suturar hiatos e ou feridas históricas.

As manifestações artísticas oriundas deste processo nunca são um produto fechado, objetificado para um público passivo, mas uma ação viva, um acontecimento comunitário, através da instauração de possibilidades territoriais, abrindo acessos para formas alternativas de habitar, interagir e se realizar no mundo.

A partir das práticas e reflexões que provocaram a insurreição dessas vozes na cena, e suscitaram esse paradigma alternativo de um *coro-corpo-ancestra*, observa-se uma **dramaturgia**

sonora e vibracional, oriunda de um tecido compreendido por sons, ritmos e símbolos, mas igualmente afetos, memória, território e ação, um tecido-mundo. Onde o foco se desloca do resultado para o processo e a cena se torna um território transformador, e não apenas representativo, na qual os seres parecem retomar um estado de fruição, relação e acesso ao mundo que habitamos.

Em síntese, percebemos que o encontro com a cultura Huni Kuin reconfigura fronteiras epistemológicas entre arte, vida e mundo, oferecendo ferramentas potentes tanto para a criação quanto para o debate pedagógico e científico, na formação de artistas, docentes e pesquisadores em artes.

A principal contribuição desta análise é evidenciar a relevância e praticabilidade, dentro do meio acadêmico da região Norte, da realização do encontro com a língua, práticas e cosmovisões do povo Huni Kuin, especificamente no que concerne abordagens artísticas.

Conclui-se que a arte Huni Kuin amplia noções de presença, coletividade e transformação, contribuindo para novas epistemologias em artes. Estas abordagens se tratam de epistemologias próprias, capazes de enriquecer metodologias contemporâneas sem serem apropriadas ou esvaziadas culturalmente. O diálogo entre teatro e saberes indígenas deve ser conduzido com respeito, evitando apropriações indevidas e valorizando a autonomia cultural dos povos originários. Estudos futuros podem aprofundar, em parceria com indivíduos e comunidades Huni Kuin, a compreensão dessa relação e propor metodologias colaborativas de criação.

Ressalta-se finalmente a valorosa e fundamental parceria com o estudante e artista Yube Kaxinawá, neste início de uma caminhada que se pretende duradoura, que através das trocas tem nos anunciado como um pássaro, cantos de orientação e informação: “quando um pássaro canta está dando algum sinal[...] que vai acontecer algo: ou vai chover; ou vai fazer muito sol amanhã, ou vai vir alguma coisa boa [...]” (Yube Kaxinawá sobre o processo, entrevista concedida, 2025).

Referências

- ABREU, J. Capistrano de. **Rã-txa hu-ni-ku-ĩ**: grammatica, textos e vocabulário caxinauás. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1914
- ABREU, J. Capistrano de. **Vocabulário da língua caxinauás**. [Rio de Janeiro]: [s.n.], [1910] - [1913]. 36 doc. (2188 p.), Original. Localização: Manuscritos - 12,1,016-051.
- BOMFIM, Anari Braz. **Um breve panorama das línguas indígenas do Brasil**. In: Na ponta do lápis, nº 40, Agosto 2023.
- BRUNIERE, Marcelo Felipe., MINCHONI, Tatiana. **Sonoridade decolonial: conexões entre o corpo e a floresta**. Revista Espaço acadêmico, Edição especial. Out. 2021.
- CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. **Introdução às Línguas Indígenas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1965.
- CARDOSO MIRANDA, Camille., CORBERA MORI, Angel. **Revista Liames**, Campinas, SP, v.21, 1-4, e021015, 2021.
- COLETTY, Viviana de Souza. **A voz em cena na língua Hãtxa Kuin para não indígenas: Perspectivas poéticas e políticas**. Voz e cena. 2024.
- COLETTY, Viviana de Souza. **Território estético e território político, corpo e insurreição através da arte, um estudo a partir da obra de Tatsumi Hijikata**. Tese de doutorado Paris 8 e PUC - São Paulo. 2017.
- DELEUZE, Gilles., GUATTARI, Felix, (1980). **Mille plateaux, Capitalisme et Schizophrénie**, Paris, France : Les éditions de Minuit, Collection Critique.
- DUARTE, Andreia., TERENA, Naine. (Org.). **Teatro e os povos indígenas: Janelas Abertas para a possibilidade**. N1- edições, São Paulo. 2023.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Ed. Perspectiva, SP. 2007.
- GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. São Paulo: Editora 34, 1989.
- GUATTARI, Felix. **L'hétérogénéité dans la création musicale**. Éditions Èrès. Chimères -1 N° 79, pages 33 à 36. 2013.
- GREINER, Christine. **Corpos crip: instaurar estranhezas para existir**. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HUNI KUIN, Iba Isaias Sales. **Huni Meka: cantos do Nixi Pae**. Rio Branco: IPHAN - Comissao ProIndio, 2007.

HUNI KUIN, Iba Isaias Sales; MATTOS, Amilton Pelegrino de. Quem e quem no pensamento Huni Kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin. **Cadernos de Subjetividade**, Sao Paulo, n.18, p. 67-80, 2015.

HUNI KUIN, Iba Sales; MATTOS, Amilton Pelegrino de. Por que canta o MAHKU: Movimento dos Artistas Huni Kuin. **Revista Landa**, Florianopolis, v. 5, n.1, p.61-82, 2016.

HUNI KUÏ, Dasu Inu Bake (Evanildo da Silva Albuquerque Kaxinawá). **Nukũ Beyá Xarabu. A Arte na Recriação, Reconstrução e Fortalecimento da Identidade Huni Kuï da Terra Indígena Kaxinawá de Nova Olinda**. Dissertação (mestrado). Rio Branco, PPGAC- Universidade Federal do Acre, 2022.

KAXINAWÁ, Joaquim Paulo de Lima. **Hâtxa kena xarabu, livro de palavras em Hâtxa Kuin**. Iphan, Rio Branco-AC, 2023.

KAXINAWÁ, Warderson Rodrigues Domingos. **Katxa Nawa, prática cultural do povo Huni Kuï: gastrossônica ancestral**. Orientador: Prof. Dr. Damián Keller. 2025. TCC (Graduação) - Curso de de Licenciatura em Música, Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2025.

KRENAK, Ailton., CARELLI, Rita (Org.). **Futuro ancestral**. Ed. Cia. das Letras, SP. 2022.

KRENAK, Ailton; DUARTE, Andreia. **O silêncio do mundo**. In: Jornalistas Livres, 20 set. 2019. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/o-silencio-do-mundo/>.

LAGROU, Els. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígena**. In: Revista Proa, n°02, vol.01, 2010. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/proa>

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

LAGROU, Els. **Uma etnografia da cultura kaxinawa: entre a cobra e o inca**. Dissertacao (Mestrado em Antropologia Social). 1991. 247 f. Centro de Filosofia e Ciencias Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianopolis, 1991.

LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. **Usina**, in : <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>. 2015.

LEVI, Peter. **A civilização grega**. Tradução de Carlos Nougué et al. Barcelona: Folio Digital, 2008.

MACIEL, Ney Jose Brito. **Os Huni Kuin (Kaxinawa) do Caucho e o indigenismo ambiental acreano: diálogos e fricções em torno da conservação ambiental nos territórios indígenas**

na Amazônia sul ocidental brasileira. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade de Brasília, Brasília, 2018. MANA, IBA, (orgs.) **Nuku Mimawa, cantos Kaxinawa**. Rio Branco. Comissão Pro-Índio do Acre. 1994.

MANA, MONTE, (orgs.) **Shenipabu Miyui, história dos antigos** 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Universidade de Minas Gerais. 2000.

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

MEDEIROS, V.; BONFANTE, G. M.; ESTEVES, P. M. da S. Descolonização e decolonialidade: considerações sobre línguas no espaço brasileiro. **Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 1-17, maio/ago. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETDOI6135.

NICOLLI, Aline Andréia (Org.). **Estabelecendo conexões: saberes e culturas dos povos indígenas na Universidade**. Edufac. Rio Branco/Acre. 2024.

Organização dos professores indígenas do Acre. (Org.). **Índios no Acre - Organização e História**. CPI-AC. Rio Branco/Acre. 2002.

PINTO, Jhone Tavares; PINTO, Benedita Celeste de Moraes; MOREIRA, Cristian Caio Silva. O processo de construção histórica da representação dos povos indígenas no Brasil. **ARACÊ**, [S. l.], v. 7, n. 5, p. 26849–26871, 2025.

PUCCI, M. **Influência da voz indígena na música brasileira**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5- 30, jan.-jun. 2016.

RASU, Inu Bake Huni Kuĩ (Evanildo da Silva Albuquerque Kaxinawá); ARAÚJO, Hanna. **Katxa Nawa: prática cultural do povo Huni Kuĩ para conexão com os espíritos dos legumes**. In: CARNEIRO, Leonel Martins (org.). *Experiências teatrais no Acre*. Rio Branco: Edufac, 2022. p. 33-59.

RIBEIRO, Glória Maria Ferreira. O mito e a experiência da linguagem. **Trilhas Filosóficas**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 23–49, 2021.

RODRIGUES, Aryon. **Línguas indígenas: 500 anos de descobertas e perdas**. Delta, São Paulo, 9 (1): 83-103, 1993.

SEKI, Lucy. **A linguística indígena no Brasil**. In: Linguística, revista da ALFAL. Campinas: Unicamp, 11: 2000.

TRAVASSOS, Elisabeth. **A voz objeto fugidio: voz e “musicologias”**. in: Música em perspectiva, voll. n.1 março, 2008.

USP. BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN. *Boletim 3x22: Pluralidades Indígenas*. São Paulo, [2020]. N. 4. Disponível em: <https://3x22.bbm.usp.br/wp-content/uploads/2021/09/Boletim-Pluralidades-Indigenas-05.2020.pdf>. Acesso em: 10/11/2025.

VICK, Mariana. in: <https://www.nexojornal.com.br/a-autodemarcacao-da-terra-indigena-tupinamba-no-baixo-tapajos> 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. 2002. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

ZUKER, Fabio. in: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2023/06/24/os-indigenas-que-autodemarcaram-sua-terra-cobicada> 2017.

Artigo recebido em 15/10/2025 e aprovado em 13/11/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60046>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Viviana de Souza Coletty - Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (2007), mestrado em Artes, Filosofia e Estética - Universidade Paris 8 (2012) e doutorado cotutela em Estética, Ciências e Tecnologias das Artes pela Universidade Paris 8 (2017) e em Comunicação e Semiótica pela PUC - SP (2017). Atualmente é docente da Universidade Federal do Acre. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em teatro, dança, estética, comunicação e filosofia. É pesquisadora associada e colaboradora do grupo Cenas do mundo, criação, saberes críticos. Escola doutoral estética, ciência e tecnologias das Artes, universidade Paris 8. viviana.coletty@ufac.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4976863690782647>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7992-511X>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

