

## MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:  
TEATRO DE ANIMAÇÃO, ECOLOGIA E SUSTENTABILIDADE

Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 70 - 89, dez. 2021

E - ISSN: 2595.0347

# Teatro com a floresta: um trajeto

**Vitor Ribeiro do Valle**

Universidade Federal do Acre – UFAC / Cyathus Teatro de Animação (Brasil)

**Flávio da Conceição**

Universidade Federal do Acre - UFAC (Brasil)

**Joaquim Paulo de Lima Kaxinawa**

Universidade Federal do Acre - UFAC (Brasil)



**Figura 1** – Brincadeira “Baltazar Bicho Doido” na comunidade Fortaleza.  
Crédito: Luana Gadelha.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702252021070>

## Teatro com a floresta: um trajeto<sup>1</sup>

Vitor Ribeiro do Valle<sup>2</sup>Flávio da Conceição<sup>3</sup>Joaquim Paulo de Lima Kaxinawa<sup>4</sup>

**Resumo:** Este é um relato de experiência sobre uma trajetória de aproximação ao povo *Huni kuĩ* pelo viés da estética relacional, com o objetivo de suprir uma escassez dos saberes tradicionais nos espaços formais de educação. Para enriquecer o encontro de alteridades, houve o processo reflexivo “Teatro com a floresta”, visando potencializar o acontecimento teatral pelo viés ecológico. Três eixos emergiram desse processo: o público, a socialidade e o espaço. Como meio prático dessa busca foram utilizados o teatro de João Redondo e o teatro de Lambe-Lambe dentro do ambiente tradicional da comunidade, a floresta. Os principais autores utilizados foram: Nicolas Bourriaud (2009), André Carreira (2009, 2013), Els Lagrou (2002, 2010) e Fritjof Capra (1997).

**Palavras-chave:** Floresta; *Huni kuĩ*; Teatro; Arte Relacional.

## Theater with the forest: a path

**Abstract:** This is the report of a trajectory of approximation to the *Huni kuĩ* people through relational aesthetics, with the objective of supplying a scarcity of traditional knowledge in formal spaces of education. To enrich the encounter of alterities, there was the reflexive process “Theatre with the forest”, aiming to enhance the theatrical event through an ecological perspective. Three axes emerged from this process: the public, the sociality, and the space. As a practical means of this search, the theatre by João Redondo and the theatre by Lambe-Lambe were used within the traditional environment of the community, the forest. The main authors mobilized were Nicolas Bourriaud (2009), André Carreira (2009, 2013), Els Lagrou (2002, 2010) and Fritjof Capra (1997).

**Keywords:** Forest; *Huni kuĩ*; Theatre; Relational Art.

<sup>1</sup> Data de submissão do artigo: 25/08/2021. | Data de aprovação do artigo: 18/10/2021.

<sup>2</sup> Vitor é graduado em agronomia pela UFSC e em artes cênicas pela UFAC. Atuou no *Coletivo Peabiru Teatro*, de Florianópolis-SC, e no grupo *Tropa Mamulungu*, de Rio Branco-AC. Atualmente faz parte do grupo *Cyathus Teatro de Animação*, sediado em Nova Veneza-SC e é colaborador do espaço de residência artística Vale Arvoredo, em Morro Reuter-RS, além de ser cafeicultor agroecológico em Minas Gerais. E-mail: [vitaio\\_rvn@hotmail.com](mailto:vitaio_rvn@hotmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0955-5518>.

<sup>3</sup> Flávio é Professor efetivo da UFAC. Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, mestre em Ciência da Arte pela UFF, possui graduação em Pedagogia e licenciatura em Teatro. Foi membro da equipe de curingas (pedagogo social) do Centro de Teatro do Oprimido onde trabalhou diretamente com Augusto Boal desde 2001 até 2009. Um dos idealizadores e membro do GESTO - Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido vinculado ao NEPA - Núcleo de estudos das Performances Afro Ameríndias UNIRIO. E-mail: [flaviosdaconceicao@gmail.com](mailto:flaviosdaconceicao@gmail.com) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0927-7597>

<sup>4</sup> Integrante do povo *Huni kuĩ* do território Praia da Carapanã, no município de Tarauacá-AC. Formado em Ciências Sociais na Universidade Estadual de Mato Grosso –UNEMT. Fez mestrado e doutorado em linguística na UnB. Atualmente é pós-doutorando em Linguagem e identidade na UFAC. Secretário da Federação do povo *Huni kuĩ* do Estado do Acre, coordenador de educação escolar *Huni kuĩ*, membro do Laboratório da Interculturalidade – LABNTER, defensor e pesquisador da língua e cultura do povo *Huni kuĩ*. E-mail: [joaquimmana@yahoo.com.br](mailto:joaquimmana@yahoo.com.br) | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9968-784X>

## Introdução

Para a construção deste texto, obtive a contribuição dos professores doutores, Flávio da Conceição e Joaquim Paulo de Lima *Kaxinawa*, habitantes do ambiente dessa escrita, estando presentes em trechos do trajeto que aqui exponho. Dentro de suas perspectivas, eles foram fonte de provocações, referências e correções.

Este texto é um relato da minha experiência enquanto artista, graduando do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC), agrônomo e habitante da Amazônia Ocidental. A partir de minha vivência, percebo que as culturas amazônicas são de grande valor na construção de saberes, porém, são pouco abordadas nos espaços formais de educação (NICOLAU; SILVA, 2019, p. 245).

A invisibilidade da(s) cultura(s) amazônica(s) nos espaços formais de educação está ligada ao modelo de multiculturalismo assimilacionista. Nesse caso, a educação promove uma escola que abrange a todos sem haver um rompimento em relação à monocultura educacional, desvalorizando conhecimentos, línguas, credos, “formas de ver”, ligados a grupos que se encontram fora da hegemonia cultural (CANDAU, 2008). O gatilho da ação que o presente texto relata reside na escassez de diálogo entre as comunidades tradicionais amazônicas e a formação artística da UFac, escassez essa que compromete a formação de uma sociedade democrática (BOAL, 2009).

A percepção acerca desse antagonismo social me fez iniciar um trajeto de aproximação ao povo *Huni kuĩ*<sup>5</sup>. A partir de vínculos de amizade com integrantes dessa etnia e o desdobramento da oficina *Shubuã Xinã Inãi* (Casa de Troca de Conhecimentos), visualizei uma profundidade cultural e estética que poderia contribuir em minha formação enquanto artista, cidadão<sup>6</sup> e

---

<sup>5</sup> “Os mais numerosos índios do Acre, ocupando 12 das 36 terras indígenas existentes neste Estado, vivem às margens dos rios: Breu, Envira, Purus, Tarauacá, Muru, Humaitá e Jordão, além da BR 364. Os *Huni kuĩ* são 5800 pessoas, apenas no Brasil. Este número cresce ao somarmos os aproximadamente 1400 indivíduos que vivem no Peru. Eles falam uma das línguas do tronco pano, que denominam *hãtxa kuĩ* (língua verdadeira). Este povo constitui o maior percentual de professores, bem como de escolas indígenas no Acre.” (FERREIRA, 2010, p. 21).

<sup>6</sup> “Cidadão não é aquele que vive em sociedade - é aquele que a transforma!” (BOAL, 2009, p. 22).

professor. Essa relação, no entanto, não poderia ser voltada apenas à minha formação. Deveria haver um escambo!<sup>7</sup>

Com isso, parti em busca de um acontecimento teatral voltado aos *Huni kuĩ's* dentro de seu ambiente tradicional<sup>8</sup>, para compor o escambo. Busquei direcionar minha construção teatral ao encontro de características específicas do ecossistema floresta, incluindo as características antrópicas, formando o que chamo aqui de “teatro com a floresta”. Como meio prático dessa busca montei dois trabalhos de teatro de animação. A brincadeira de João Redondo<sup>9</sup> “Baltazar Bicho Doido” e o teatro de lambe-lambe<sup>10</sup> “Peixe Grande”. O escambo ocorreu na comunidade Fortaleza, pertencente ao povo *Huni kuĩ*, localizada no alto rio Purus,<sup>11</sup> na terra indígena (TI)<sup>12</sup> Alto Rio Purus,<sup>13</sup> no município de Santa Rosa do Purus, onde meu objetivo era suprir a escassez do contato com a(s) cultura(s) amazônica(s) dentro de minha formação, enquanto o da comunidade *Huni kuĩ* era ter a experiência do acontecimento teatral.

### Começo

Em abril de 2018 participei da Oficina de *hãtxa kuĩ*,<sup>14</sup> língua original do povo *Huni kuĩ*, ministrada pelo professor Dr. Joaquim Paulo de Lima *Kaxinawa*. Entre os participantes, havia um grupo de *Huni kuĩ's*. É nítido entre o povo *Huni*

---

<sup>7</sup> Utilizo “escambo” como uma experiência de caráter comunicativo e cognitivo, construída pela relação entre as partes envolvidas. O cuidado maior não é pela equidade da troca, mas sim pelo seu aspecto relacional (CONDE; MAFRA; CAPPELLE, 2014).

<sup>8</sup> “O lugar onde se faz a representação teatral é ideológico: é conteúdo, não simples forma.” (BOAL, 2009, p 250).

<sup>9</sup> Teatro de bonecos de luva tradicional do Rio Grande do Norte.

<sup>10</sup> Teatro de animação de curta duração apresentado em uma pequena caixa cênica portátil para um espectador de cada vez (ARRUDA; BELTRAME, 2008).

<sup>11</sup> O rio Purus tem sua nascente na Bolívia, atravessa o Peru e entra no Brasil, percorrendo os estados do Acre e Amazonas e sendo afluente do rio Solimões, nas proximidades de Manaus.

<sup>12</sup> Doravante, o termo *terra indígena* será abreviado pela sigla TI.

<sup>13</sup> Terra indígena com área de 263 mil ha, segundo censo do Siasi/Sesai, com população de 1871 habitantes em 2014, incluindo os povos *Huni kuĩ*, *Yaminawá*, e os *Kulina*, sendo os dois primeiros povos pertencentes ao tronco linguístico *Pano* e o último ao tronco *Arawá* (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2021a).

<sup>14</sup> Essa oficina foi proposta pelo governo do Acre por meio da Secretaria de Estado de Educação e Esporte (SEE), ocorrendo no Centro de Estudo de Línguas (CEL), com carga horária de 20 horas. O objetivo dessa oficina foi a valorização da cultura, do idioma e das tradições do povo *Huni kuĩ* (NOTÍCIAS DO ACRE, 2018).

*kuĩ* o cuidado com a própria cultura. Em entrevista, Dr. Joaquim Paulo de Lima *Kaxinawa* realça:

Se a gente não dominar o conhecimento, seja o de fora ou a língua [...], se a gente não praticar, não vai ser um problema de vocês, vai ser um problema nosso! [...]. A língua e o conhecimento fazem com que a gente tenha mais resistência... (FERREIRA, 2010, p. 217).

No decorrer do curso fiz amizade com o grupo *Huni kuĩ*, retornando com eles para a comunidade Belo Monte, localizada na TI *Katukina/Kaxinawa*.<sup>15</sup> Essa viagem consistiu em um transporte rodoviário pela BR-364, por 363 km, até a cidade de Feijó-AC, com duração de cerca de seis horas, período que pode oscilar pelas condições precárias da estrada. O percurso é finalizado com um trajeto de canoa a motor pelo Rio Envira<sup>16</sup> por duas horas. Fiz muitas amizades nessa comunidade, e ainda retornei algumas vezes.

### **Oficina *Shubuã Xinã Inãĩ***

O grupo de pesquisa Tecnologias Educacionais Inovadoras para a Amazônia (TEIA) realizou o “2º Seminário de Arte e Educação: práticas, espaços e tempos em transformação”<sup>17</sup>, realizado entre os dias 1 e 3 de agosto de 2018, na Universidade Federal do Acre (UFAC). Nessa ocasião, idealizei a oficina *Shubuã Xinã Inãĩ* (Casa de Troca de Conhecimentos), junto a um grupo de *Huni kuĩ*’s da comunidade Belo Monte. A oficina consistiu na construção de um *Shubuã* (casa tradicional), como forma de vivência de uma educação não escolar com base na estética *Huni kuĩ*.<sup>18</sup> Essa experiência, assim como outros encontros com os povos indígenas, pode trazer importantes contribuições multidisciplinares para a produção de conhecimento da Ufac. Ferreira (2010,

<sup>15</sup> Essa TI se localiza no município de Feijó-AC, na bacia hidrográfica do Rio Juruá, possui 23.684,89 hectares, e nela habitam dois povos indígenas: os *Huni kuĩ*’s e os *Shanenawa*’s, ambos os povos pertencentes ao tronco linguístico *Pano*. Segundo o censo do IBGE de 2010, havia nessa TI 1259 habitantes (INSTITUTO SOCIOAMBIENTALb, 2021).

<sup>16</sup> Rio que nasce em território peruano e banha os estados brasileiros do Acre e do Amazonas.

<sup>17</sup> Cujá proposta foi “uma reflexão sobre as possibilidades que a Arte e a Educação oferecem para a transformação das comunidades de ensino e busca gerar soluções concretas que estejam em consonância com as angústias dos professores, com os anseios dos educandos e com as necessidades da sociedade atual.” (EVEN3, 2018). Disponível em: <https://www.even3.com.br/2saeufac/>. Acesso em: 17 abr. 2021.

<sup>18</sup> Estética que “consiste em uma arte de produzir a vida de modo próprio [...], ao modo dos *Kaxinawa* [Etnia hoje reconhecida como *Huni kuĩ*].” (LAGROU, 2010, p. 5).

p. 255) sintetiza as falas de Augustinho Manduca, Xamã *Huni kuĩ* do Rio Jordão: “[...] saber é saber estabelecer relações. A qualidade da sabedoria é o curso da comunicação, ou seja, sua amplitude e ressonância.”

Para os *Yaminawa*,<sup>19</sup> construir uma casa faz parte de uma formação não especializada voltada aos saberes essenciais para agir no mundo. Esse saber para “agir no mundo” compõe a ciência *Yaminawa* que é transmitida junto à formação da comunidade. Saber e ensinar compartilham a mesma raiz, estando essencialmente na relação entre sujeitos. O corpo que se forma durante a transmissão do saber não é individualizado, como no modelo ocidental, mas uma composição social chamada *yura* (semelhante ao corpo), nome que se refere a “nós” (SÁEZ; NAVEIRA; GIL, 2003).

Durante a oficina, formamos nosso próprio *Yura*; além dos ministrantes *Huni kuĩ*s, integraram esse coletivo 15 participantes da comunidade acadêmica em geral. Nosso *Yura* condicionou um encontro de realidades apartadas, sendo esse contato visualizado como obra de arte. “Na teoria ‘relacionista’ da arte,<sup>20</sup> a intersubjetividade não representa apenas o quadro social da recepção da arte, que constitui seu “meio”, seu “campo [...], mas se torna a própria essência da prática artística.” (BOURRIAUD, 2009, p. 34). A visualização do contato com o outro como potência vai ao encontro da práxis *Huni kuĩ*. Eles se relacionam com a alteridade tornando-se o outro para captar sua perspectiva de mundo, ganhando poder relacional (LAGROU, 2002).

A construção de um *Shubuã* é levantada aqui em aproximação à socialidade cotidiana do povo *Huni kuĩ*, seguindo a seguinte definição: “Socialidade é um estado momentâneo na vida social de um grupo, definido pelo sentimento de bem-estar e pelo auto-reconhecimento como um grupo de parentes em plena forma. [...] Esta noção designa um estado moral de uma comunidade [...]. Qualquer análise de organização social *Kaxinauá* [Etnia hoje reconhecida como *Huni kuĩ*] precisa levar em conta a criação da socialidade,

---

<sup>19</sup> Povo que habita o território do estado do Acre, pertencente ao tronco linguístico pano, mesmo tronco linguístico dos *Huni kuĩ*s. Os *Yaminawa* foram para os *Huni kuĩ*s referência de conhecimento autêntico da floresta profunda (SÁEZ, NAVEIRA, GIL, 2003).

<sup>20</sup> “[...] arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado.” (BOURRIAUD, 2009, p. 19).

exatamente porque o conceito captura a visão própria dos índios sobre o sentido das suas vidas e a dinâmica das suas atuações no mundo. Neste sentido, todos eles deveriam estar empenhados na mesma direção, com o mesmo fim.” (MCCALLUM, 1998, p. 129).

Nesse contexto, o processo construtivo almeja uma ruptura da barreira ocidental entre a arte e o cotidiano. Segundo Dewey (2010), desde que haja um rompimento das condições contemporâneas do trabalho, a arte pode voltar para as atividades comuns humanas. Segundo Lagrou (2010), inexistem dentro dos povos indígenas uma barreira entre objetos a serem contemplados e usados, inexistem a figura do artista individualizado que se desconecta da comunidade para realizar sua obra. As mulheres cantam para aprender a tecer, com um objetivo mais produtivo do que representativo. Tecer e cantar são ações produtivas, características do cotidiano *Huni kuĩ*.



**Figura 2** - Oficina *Shubuã Xinã Inãi*. Crédito: Danilo de S'Acre.

O conceito-chave que identifiquei durante o processo construtivo foi a promoção da sociabilidade, mostrando-se com grande coerência contemporânea, tendo em vista as limitações cada vez mais evidentes do

individualismo. O acontecimento da oficina “*Shubuã Xinã Inã*” me indicou que eu deveria aprofundar minha vivência com os *Huni kuĩ’s*, o que me fazia pensar constantemente em minha contrapartida. Como poderia representar uma alteridade “nutritiva” a essa etnia em um contexto de escambo cultural dentro de seu ambiente tradicional, a floresta?

A partir dessa reflexão, tracei três eixos principais para potencializar o encontro do teatro com o ecossistema floresta, de forma a trazer à tona o “teatro com a floresta”: 1) O “teatro com a floresta” deve ter como público principal as comunidades que compõem a floresta; 2) Deve favorecer a socialidade da comunidade; 3) Deve se relacionar cenicamente com os espaços da floresta.

### O Público

Pensar a continuidade do bioma amazônico também deve incluir a continuidade das comunidades tradicionais. Compreender os efeitos das presenças das comunidades auxilia as iniciativas para conservar a biodiversidade amazônica (Levis et al., 2017). A floresta amazônica pode ser compreendida como uma paisagem, local onde a história da presença humana está registrada na matéria, incluindo a matéria viva, dentro de uma visão de indigeneidade, situação ou característica de ser indígena (Balée, 2008). Esse fato não exclui a interpretação da ecologia profunda<sup>21</sup>, onde há um reconhecimento do “valor intrínseco de todos os seres vivos e concebe os seres humanos apenas como um fio particular na teia da vida.” (CAPRA, 1997, p. 17). As populações indígenas têm um papel crucial para a manutenção da floresta amazônica (LEVIS, 2012). Dito isso, pensar no “teatro com a floresta” é pensar como público as comunidades tradicionais que habitam a floresta, pois elas são a própria floresta.

Ter esse público como objetivo das produções artísticas acadêmicas, ou não acadêmicas, traz visibilidade a essas comunidades. Esse fato fornece resistência a reverberações do conceito usual de “descoberta”, onde territórios

---

<sup>21</sup> Conceito fundado pelo “norueguês Arne Naess, no início da década de 70.”(CAPRA, 1997, p.17).

são “descobertos” permitindo a apropriação de terras e recursos, colocando as comunidades originais fora do espaço e tempo humanos, sendo “descobertas” junto com seu ambiente, deslegitimando sua ocupação territorial (TORRES, 2018).

### Promoção de Socialidade

Sobre a chegada da escola<sup>22</sup> na Terra Indígena Alto Rio Purus:

Aqui nos deparamos com uma questão que é de socialidade. Esta, ao ser compreendida enquanto um conceito capaz de capturar os sentidos das vidas dos parentes de um mesmo grupo e a dinâmica das suas atuações no mundo, terá na escola um instalador de tensão e conflito, que giram em torno do impedimento da cultura, algo que deveria ser favorecido. (FERREIRA, 2010, p. 133).

Para ilustrar o conceito de socialidade utilizo uma experiência cotidiana, a refeição. É acessível a todos recordar da experiência de comer só ou em conjunto. O alimento pode ser o mesmo, mas a experiência, a comida<sup>23</sup>, será diferente. Quando as pessoas saem para “jantar fora” ou realizam um “almoço de domingo”, nesses contextos há mais do que saciar necessidades nutricionais, há a fortificação de relações sociais. Essa propriedade agregadora que a comida possui chama-se comensalidade (LIMA; FERREIRA NETO; FARIAS, 2015). O alimento, o elemento central, pode ser o mesmo, mas a comensalidade pode ser favorecida de diversas formas.

Nesse sentido, o acontecimento teatral pode ser pensado para promover a socialidade, a “comensalidade”, pois essa é uma característica essencial da estética *Huni kuĩ*, do modo de comer, “o jeito de comer define não só aquilo que é ingerido, como também aquele que o ingere.” (DAMATTA, 1986, p. 56). Um trabalho teatral “X”, onde o espaço cênico é delimitado pelo palco italiano, com o estabelecimento da “quarta parede”, com o foco das luzes direcionado

---

<sup>22</sup>O povo *Huni kuĩ*, ao longo dos anos, vem tentando se organizar nesse mundo “moderno” que veio até as comunidades. Nessa reorganização nesse mundo moderno de repressão de língua e cultura, os professores *Huni kuĩ*'s construíram um modelo de educação escolar: Base Estadual Comum Curricular *Huni kuĩ* – BECCH. Essa base agrega 9 áreas de conhecimentos do povo *Huni kuĩ*. Trabalhar com essa base é trabalhar o projeto de vida do povo nesse mundo moderno da tecnologia e das escritas, assim inovando práticas de ensino para manter a cultura e a língua mais forte com as novas gerações.

<sup>23</sup>“Comida não é apenas uma substância alimentar, mas é também um modo, um estilo e um jeito de alimentar-se.” (DAMATTA, 1986, p. 56)

ao palco, a plateia no escuro junto a uma rígida etiqueta que impede qualquer ação além de contemplar o palco, traz claras limitações à socialidade.

Posso manter os elementos identitários comuns a esse trabalho teatral “X”, como a mesma referência textual, os personagens, objetos cênicos, etc., mas se penso o ambiente a partir da valorização das relações interpessoais “que remete à ideia da real participação da audiência como instrumento para fazer que o espetáculo cesse de ser apenas espetáculo e tenha início o evento social” (CARREIRA, 2013, p. 4), estou favorecendo a socialidade. A audiência deve se reconhecer e se apropriar do acontecimento.

### **Espaço**

Quando me refiro à floresta, penso em uma pluralidade de ecossistemas que compõem um bioma. O ecossistema é uma complexidade relacional onde suas bordas são delimitadas conceitualmente, podendo ser dissolvidas por conexões que as atravessam, compondo sistemas maiores que podem ser ampliados até a percepção de uma unidade universal relacional infinita. Essa compreensão não cessará nem mesmo diante de uma pedra, pois esta também se constitui de interações:

Desde Newton, os físicos têm acreditado que todos os fenômenos físicos podiam ser reduzidos às propriedades de partículas materiais rígidas e sólidas. No entanto, na década de 20, a teoria quântica forçou-os a aceitar o fato de que os objetos materiais sólidos da física clássica se dissolvem, no nível subatômico [...], as partículas subatômicas não são "coisas" mas interconexões entre coisas, e estas, por sua vez, são interconexões entre outras coisas, e assim por diante. Na teoria quântica, nunca acabamos chegando a alguma "coisa"; sempre lidamos com interconexões. (CAPRA, 1997, p.32).

A floresta não é um amontoado opaco de árvores, pois a propriedade “floresta” emerge de uma teia relacional. Desse modo, identificamos cada floresta através de nossa inserção nessa teia. Por exemplo, os limites de uma floresta com alta concentração de castanheiras são reconhecidos pela coleta da castanha, assim, podemos delimitar e identificar essa floresta como um “castanhal”. Mais adiante, encontramos um igarapé “bom de banho”, e identificamos essa área através da ação de se banhar. O que quero

exemplificar é que existe uma diversidade de “florestas” e, por consequência, de espaços, delimitadas pelas percepções humanas, cujo local nos permite pensar o acontecimento teatral de formas distintas. Essa interpretação se conecta com o teatro de rua, quando se identificam “cidades” dentro da cidade delimitadas pela ação diária dos indivíduos (CARREIRA, 2009).

A interação humana com a trama relacional de determinado espaço da floresta forma uma zona cultural. Quando essa interação ocorre durante o acontecimento teatral, podemos chamar seu efeito na cena de ecodramaturgia. O acontecimento teatral “com a floresta” submerge no ecossistema, sendo invariavelmente afetado por interconexões. Cabe aos atores assumirem para si essa permeabilidade como fonte de composição cênica, caso contrário, ela soará como ruído, poluição, algo indesejável. Para potencializarmos a cena através da ecodramaturgia, devemos distinguir como ela transforma o acontecimento. Essa transformação é o resultado da ecodramaturgia compondo na cena (CARREIRA, 2009).

Os canais de interação também contêm o movimento de transformação da cena para a floresta. O teatro não pertence ao dia a dia da floresta, ele inevitavelmente traz consigo uma perturbação do ambiente, um impacto ambiental, que é absorvido pelo ecossistema. Apesar de admitirmos que o teatro é estranho à floresta, podemos trazer um caráter biodegradável ao acontecimento de forma que possa *ciclar* dentro da lógica do ecossistema. Os limites da capacidade de resiliência da floresta devem representar também os limites do acontecimento teatral.

### O Escambo

Simultaneamente a essas reflexões, participava do grupo de teatro de animação Tropa Mamulungu, dirigido por Romualdo Freitas<sup>24</sup>. Nesse grupo,

---

<sup>24</sup> Atuando na área das Artes Cênicas desde 1978, tem passagens pelos estados de Pernambuco, Pará e Acre, tendo desenvolvido atividades de produção, circulação e formação nos segmentos de Teatro, Danças Populares, Técnicas Circenses e Teatro de Bonecos. Foi premiado em diversas categorias em festivais e mostras teatrais por todo o Brasil, como melhor direção nos festivais de Teresina/PI, Franca/SP, 14º Janeiro de Grandes Espetáculos; melhor direção e melhor ator nos festivais de Teatro do Cabo de Santo Agostinho/PE e de Teatro da Língua Portuguesa (FESTILIP). Teve participação ativa na construção de políticas culturais nos estados de Pernambuco e Acre. Atualmente está em circulação com

entrei em contato com o João Redondo, e com o teatro de Lambe Lambe. Esse encontro me trouxe respostas em como viabilizar um acontecimento teatral nas comunidades *Huni kuĩ*s.

Com o aprendizado de técnicas de construção de bonecos de luva e o contato com os livros “*O Reinado de Baltazar: Teatro de João Redondo*” (2008), de Deífilo Gurgel, e “*Fisionomia e Espírito do Mamulengo*” (1966), de Hermilo B. Filho, consegui montar meu brinquedo de João Redondo, “Baltazar Bicho Doido.” A brincadeira continha traços tradicionais, como a presença de música “ao vivo”, diálogos improvisados, a interação dos bonecos com a plateia e com os músicos, cenas curtas com jogos clássicos no contexto atual, personagens tipo, uma empanada que consistia em um pano sustentado por uma corda, a crítica social através da insubordinação do herói marginal Baltazar, o riso como objetivo e a estética da brincadeira (CAVALCANTI, 2008).

O contato com o teatro de Lambe Lambe se deu através da construção da caixa “Peixe Grande”, um recorte do cotidiano ribeirinho amazônico e sua paisagem, revelando as aventuras de um pescador com os seres do rio. Para a montagem do espetáculo convidei o Nélio Calixto *Kaxinawa*, integrante do povo *Huni kuĩ*, da TI Alto Rio Purus. Nélio gravou um *pakarĩ*<sup>25</sup> que abre e encerra o espetáculo. A caixa foi feita para ser desmontável, facilitando o transporte. O público era constituído por uma pessoa que, utilizando um fone de ouvido, podia assistir ao espetáculo por um buraco na caixa. A iluminação era feita por duas lanternas internas à pilha.

Em certo momento, o *tuxaua*<sup>26</sup> Vivaldo Domingos *Kaxinawa*, da comunidade Fortaleza, da TI Alto Rio Purus, entrou em contato comigo via *whatsApp*. Ele já sabia da minha amizade com o povo *Huni kuĩ*, e da minha atividade teatral, por isso estava me convidando para apresentar teatro na sua comunidade. Para aproveitar a oportunidade, convidei duas atrizes, colegas de trabalho, Luana Gadelha e Daniella Lopes. O *tuxaua* aceitou. Formamos então a “Caravana dos Encontros.” Esse nome foi utilizado devido à estética

---

o espetáculo *A peleja de Severo para enganar a morte*, com a Trupe Teatral Espantalho da cidade de Arcoverde-PE.

<sup>25</sup> Canto tradicional *Huni kuĩ* que chama os poderes espirituais da jiboia.

<sup>26</sup> Liderança da comunidade *Huni kuĩ*.

relacional, tendo em vista que propúnhamos um encontro de alteridades como fonte para o escambo.

Enviamos uma carta à Federação do Povo *Huni kuĩ* do Estado do Acre, explicando o convite que recebemos e nossas intenções. Após uma reunião com o secretário da federação Dr. Joaquim Paulo de Lima *Kaxinawa*, fomos autorizados a realizar nossa viagem. Em sete de janeiro de 2020 iniciamos nosso percurso, pegamos um ônibus de Rio Branco para a cidade de Manoel Urbano-AC, percorrendo 228 km. A cidade, de cerca de 15.000 habitantes, era um contraste entre a cultura da floresta e a pecuária, boiadeiros e extrativistas, entre a floresta em pé e a derrubada. Nesse itinerário, como o rio Purus passava por Manoel Urbano, tínhamos que subir o próprio rio para adentrar na TI Alto Rio Purus e chegar à comunidade Fortaleza.

Pegamos carona com uma embarcação que estava transportando algumas famílias não indígenas até as proximidades da comunidade Fortaleza. No barco havia várias redes sobrepostas, onde as famílias se acomodavam: homens, mulheres, crianças e bebês de colo. Um grande e ruidoso motor de popa, estilo “rabeta”, impulsionava o barco. Havia um pequeno fogão à lenha, onde se cozinhava. Foram três noites subindo o rio nessa embarcação. Durante o terceiro dia, um barco pequeno se aproximou e fez sinal: era uma liderança da comunidade Fortaleza. As embarcações encostaram e nós entramos no pequeno barco *Huni kuĩ*, onde fomos recebidos com um jabuti assado e farinha. Terminamos o trajeto nesse pequeno barco, completando três dias e três noites subindo o rio.

A comunidade Fortaleza ficava de frente para uma curva do rio e era composta por aproximadamente dez casas de madeira. O fundador da comunidade nos disse que percorreu uma longa distância dentro da floresta até chegar naquele local. Seu pai havia morrido por consequências de uma ferroada de arraia. Antes de morrer, seu pai pediu para ele ir ao rio Purus, onde deveria construir uma nova comunidade. No local do enterro do pai nasceu um pé de *Huni*, componente da bebida sagrada *Nixi Pae*, conhecida em outros contextos como ayahuasca. Muitas histórias como estas nos foram contadas. Nosso escambo havia começado, entramos no cotidiano da comunidade

compondo relações, vivendo a intersubjetividade do encontro, a própria obra relacional “Caravana dos Encontros.” Agora devíamos enriquecer o escambo com teatro.

Para apresentar a brincadeira “Baltazar Bicho Doido” convidei os *txana’s*<sup>27</sup> da comunidade para executar a música do acontecimento. A recomendação era simples: “Quando o boneco pedir pra vocês tocarem, vocês tocam. Quando o boneco pedir para vocês pararem, vocês param. Tem que ser música alegre. E quando o boneco falar com vocês, é pra responder. Pode brincar à vontade!”

O local escolhido para a brincadeira foi o terreiro central da comunidade. Estiquei o pano da empanada, ficando de costas para o rio, de forma que a audiência via meu pano de chita e, por traz, o grande rio Purus. A comunidade toda se reuniu para assistir o acontecimento em forma de meia lua. A expectativa era grande. O que sairia desse pano? Os *txana’s* sentaram na frente da empanada a fim de facilitar a triangulação audiência, músicos e bonecos. Logo que o primeiro boneco apareceu, as risadas estouraram e assim foi do início ao fim. Apresentei quatro cenas independentes entre si, conectadas pela música, com duração total de cerca de quarenta minutos.

---

<sup>27</sup> *Txana* é o artista da comunidade com distinta habilidade em atividades como a música, desenho, tecelagem, dança, pintura, etc. O nome faz referência ao pássaro japinim (*Cacicus cela*), conhecido pela sua habilidade de tecer ninhos, viver em comunidade e imitar o som de outros animais.



**Figura 3** - Txana's tocando violão na brincadeira *Baltazar Bicho Doido*, ao fundo o rio Purus. Crédito: Luana Gadelha.

Em outro dia, no mesmo local, montei minha caixa de lambe-lambe “Peixe Grande.” A professora da comunidade trouxe a criançada para assistir. Formou-se uma fila que logo foi desfeita devido à ansiedade das crianças, e precisei da ajuda da professora para evitar brigas e conservar a integridade dos fones de ouvido. Fiquei satisfeito em ver a emoção que os três minutos de história causavam.

Agora vou relacionar os acontecimentos teatrais com os três eixos do “teatro com a floresta” levantados nesse texto. Os dois acontecimentos tiveram o público da floresta como principal, alcançando o primeiro eixo que descrevi. Isso se deu pela facilidade da logística dos acontecimentos. Conseguia transportar os objetos necessários em uma mala de 45 x 65 cm, e os recursos humanos éramos eu e os músicos da própria comunidade. A energia elétrica foi dispensada, com exceção às duas pequenas lanternas à pilha. Parece óbvio, mas o principal desafio para criar com a floresta é chegar até ela.

Em relação ao segundo eixo, “A Socialidade”, quando na brincadeira de João Redondo optei por convidar os músicos da comunidade, trouxe familiaridade ao acontecimento. A comunidade se via na brincadeira, pois estava lá compondo através da música. Causava alegria a todos ver o *tuxaua*, integrante da banda, conversar com um boneco. Antes da brincadeira, já tinha recolhido histórias da comunidade, sabia o nome das pessoas e suas características, já tinha recursos para provocar a inserção da comunidade nos diálogos dos bonecos. A todo o momento estava convocando respostas e proposições na forma de um compartilhamento autoral da obra que construímos, fortalecendo a cooperação entre alteridades.

A caixa de Lambe-Lambe “Peixe Grande” não permitia o encontro da comunidade com o acontecimento, pois o público era limitado a apenas uma pessoa, assim, a comunidade encontrava um gargalo para se apropriar do espetáculo. Os elementos culturais comuns estavam lá, mas soavam como um retrato estático em contraste à dinâmica da comunidade. No caso da caixa de Lambe-Lambe, as condições para a socialidade ocorriam de forma indireta, ocorriam no momento de espera para assistir ao espetáculo, onde as pessoas compartilhavam sua curiosidade, situação essa paralela à cena, tornando-se um ruído ao permear a sonoplastia da caixa.



**Figura 4** - Apresentação da caixa de lambe-lambe “Peixe Grande”. Crédito: Daniella Lopes.

Os dois acontecimentos teatrais ocorreram no mesmo espaço, o terreiro principal da comunidade. Nesse local, os homens se reúnem para tomar decisões, para iniciar um trabalho comunitário, para consagrar o *Nixi pae* e para passar *Putu*, rapé tradicional. Em certa “noitada” de *Nixi pae*, pouco antes da chegada da caravana na comunidade, escutou-se um grito medonho vindo do rio. Disseram que o grito vinha de uma cobra grande que habitava aquela região, despertada pela força do ritual ali realizado. Esse assunto surgia constantemente nas rodas de conversa. Quando sentava no terreiro para contemplar o rio, não podia deixar de pensar nesse grito.

Quando se iniciou o acontecimento *Baltazar Bicho Doido*, o rio compunha junto ao espetáculo, ele estava em cena, tanto pela memória de acontecimentos passados naquele trecho de rio, como a história da cobra, como pelo fornecimento de imagens no presente, como barcos subindo e descendo, bandos de araras que o atravessavam, um caçador que desembarcava com sua caça abatida, etc. As falas dos bonecos eram embebidas por essas imagens, o acontecimento era tingido pelas cores da floresta. O tempo do espetáculo se desenvolvia sem limitações externas, diferente do cotidiano das cidades. Os bonecos dialogavam com o público arriscando palavras em *hãtxa kuĩ*, sendo corrigidos e causando muitas risadas. O acontecimento foi único e não se repetirá pelo seu caráter híbrido, composto de “teatro com a floresta”, um complexo reativo relacional. Podemos nomear os pontos de fusão entre floresta e cena como ecodramaturgia.

Já a caixa de Lambe-Lambe “Peixe Grande”, apesar de ter sua temática intimamente ligada ao rio, à pesca, aos seres das águas, de conter um canto *Huni kuĩ* gravado por um integrante daquela TI, não conseguia compor junto ao espaço no momento do acontecimento. A caixa é uma estrutura que isola a cena do meio ambiente à sua volta, o espectador apenas pode ver o que está dentro da caixa e escuta apenas o que o fone de ouvido permite. Nesse caso, há entraves para a ecodramaturgia operar na cena, e quando ela conseguia ultrapassar as barreiras de isolamento da caixa, em forma de grito de papagaio, acorde de violão, ou mesmo um esbarrão de criança balançando a

cena, surgia como algo indesejável. Quando a interferência da floresta deprecia a cena, a cena também pode estar depreciando a própria floresta.



**Figura 5** - Vista do Rio Purus do terreiro central da comunidade. Crédito: Luana Gadelha.

### Considerações Finais

Essa foi minha trajetória na busca por sair da marginalidade dos grandes centros hegemônicos de produção da arte, voltando-me à riqueza ambiental e cultural da Amazônia Ocidental.

No encontro com o povo *Huni kuĩ* e seu ambiente, a floresta, utilizei das perspectivas da arte relacional e da ecologia. Um dos dispositivos que utilizei para compor relações foi o teatro de animação, construindo o conceito “teatro com a floresta”, sustentado por três eixos: o público, a socialidade e o espaço.

Para haver “teatro com a floresta”, os povos que historicamente compõem a floresta devem ser o público principal, a socialidade deve ser promovida, e o espaço cênico deve ser pensado a partir de sua inserção no ecossistema. Como meio prático da busca desse conceito, utilizei o teatro de João Redondo e o teatro de Lambe-Lambe, compondo a obra relacional *Caravana dos Encontros*.

## Referências

ARRUDA, Kátia de; BELTRAME, Valmor. Teatro Lambe-lambe: o menor espetáculo do mundo. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1010-1020, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/download/15658/10250>. Acesso em: 7 jul. 2021.

BALÉE, William. Sobre a Indigeneidade das Paisagens. **Revista de Arqueologia**, Pelotas, v. 21, n. 2, p. 09-23, 2008. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/index.php/sab/article/view/248>. Acesso em: 9 ago. 2021.

BOAL, Augusto. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

CANDAU, V. M. Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 37, jan. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-24782008000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782008000100005). Acesso em: 1 jun. 2021

CAPRA, F. **A Teia da Vida**. São Paulo: Cultrix, 1997.

CARREIRA, André. Espacialidades e intimidade: ocupação do espaço e o projeto do real no teatro. **Ilinx**: Revista do Lume, Campinas, v. 4, p. 1-10, dez. 2013. Disponível em: <https://qongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/278/258>. Acesso em: 3 abr. 2021.

CARREIRA, André. 2. AMBIENTE, FLUXO E DRAMATURGIAS DA CIDADE: materiais do Teatro de Invasão. **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2009. DOI: 10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%p. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/482>. Acesso em: 22 abr. 2021.

CAVALCANTI, G. A Brincadeira do Teatro de Bonecos no Rio Grande do Norte. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 69-83, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701152016069>. Acesso em: 9 ago. 2021.

CONDE, Daniel Ribeiro; MAFRA, Flávia Luciana Naves; CAPPELLE, Mônica Carvalho Alves. Escambo. **Rigs**: revista interdisciplinar de gestão social, Salvador, v. 3, n. 1, p. 123-140, jan. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rigs/article/view/9169>. Acesso em: 8 abr. 2021.

DAMATTA, R. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco; 1986.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERREIRA, Paulo Roberto Nunes. **Na “remenda do céu com a terra” escolas diferenciadas não são Huni Kuĩ**. 2010. Dissertação (Mestre em Antropologia Social) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/26471/Paulo%20Roberto.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 9 ago. 2021.

- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (org.). **Terra Indígena Alto Rio Purus**. Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/>. Acesso em: 11 jun. 2021. a
- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (org.). **Terra Indígena Katukina/Kaxinawa**. Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/>. Acesso em: 8 jun. 2021. b
- LAGROU, Elsje Maria. O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? **Mana**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 29-61, abr. 2002. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132002000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100002&lng=en&nrm=iso) . Acesso em: 14 mai. 2021.
- LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, Campinas, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2385>. Acesso em: 9 ago. 2021.
- LEVIS, Carolina. **A transformação humana pré-colombiana da paisagem florestal no interflúvio Purus-Madeira, Amazônia Central**. 2012. Dissertação (Mestrado em Biologia) - Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, Manaus, 2012. Disponível em: [https://bdtd.inpa.gov.br/bitstream/tede/788/1/Dissertacao\\_Carolina\\_Levis.pdf](https://bdtd.inpa.gov.br/bitstream/tede/788/1/Dissertacao_Carolina_Levis.pdf). Acesso em: 9 mar. 2021.
- LEVIS, Carolina *et al.* Persistent effects of pre-Columbian plant domestication on Amazonian forest composition. **Science**, Washington, v. 355, n. 6328, p. 925–931, 2017. Disponível em: <https://science.sciencemag.org/content/355/6328/925.full>. Acesso em: 9 ago. 2021.
- LIMA, Romilda de Souza; FERREIRA NETO, José Ambrósio; FARIAS, Rita de Cássia Pereira. Alimentação, comida e cultura: o exercício da comensalidade. **Demetra: Alimentação, Nutrição & Saúde**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 507-522, 28 jul. 2015. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/282840432> . Acesso em: 4 mar. 2021.
- MCCALLUM, Cecília. Alteridade e sociabilidade kaxinawá: perspectivas de uma antropologia da vida diária. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 13, n. 38, p. 127-136, 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/i/1998.v13n38/>. Acesso em: 15 mar. 2021.
- NICOLAU, Vitor R. do V.; SILVA, Sulamita R. O contexto cultural amazônico nas aulas de arte em uma escola pública localizada no Bairro Volta Seca no município de Rio Branco/Acre. *In*: XIII CONGRESSO LIA, 2019. **Anais do XIII Congresso de Linguagens e Identidades das/nas amazônias**, Rio Branco, p. 245-253. Disponível em: [https://170b7fb0-988b-40b9-a3f1-33182fe97668.filesusr.com/ugd/bbd4fb\\_07ec3964bbf64cfca29cd351088f7c46.pdf](https://170b7fb0-988b-40b9-a3f1-33182fe97668.filesusr.com/ugd/bbd4fb_07ec3964bbf64cfca29cd351088f7c46.pdf). Acesso em: 15 de jun. 2021.
- SÁEZ, Oscar Calavia; NAVEIRA, Miguel Carid; GIL, Laura Pérez. O Saber é Estranho e Amargo - Sociologia e mitologia do conhecimento entre os Yaminawa. **Campos - Revista de Antropologia**, [s. l.], v. 4, dez. 2003. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/1596>. Acesso em: 14 maio 2021.
- 2º Seminário de Arte e Educação: práticas, espaços e tempos em transformação – UFAC. **Even3**, 2018. Disponível em: <https://www.even3.com.br/2saeufac/>. Acesso em: 17 abr. 2021.
- TORRES, M. N. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; TORRES, Maldonado Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (Orgs). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- Valorizando os povos indígenas, governo oferta ensino gratuito de hãtxa kuin. **Notícias do Acre**, Rio Branco, abr. 2018. Disponível em: <https://agencia.ac.gov.br/valorizando-os-povos-indigenas-governo-oferta-ensino-gratuito-de-hatxa-kuin/>. Acesso em: 17 abr. 2021.