

A voz em cena na língua Hãtxa Kuin para não indígenas: Perspectivas poéticas e políticas

Viviana de Souza Coletty ⁱ

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

Resumo - A voz em cena na língua Hãtxa Kuin para não indígenas: Perspectivas poéticas e políticas

Este artigo propõe reflexões a partir da experiência estético corpo-vocal do trabalho de criação cênica realizado no contexto de finalização da disciplina de Atuação I do curso de Teatro da Universidade Federal do Acre. O processo de criação foi coletivo e resultou na peça: “Akiri: Quem gritará?” Este trabalho baseia-se especificamente na observação do processo criativo dos alunos da disciplina de Atuação, ano de 2024, que trabalharam textos e letras de música em Hãtxa Kuin. Busca-se observar perspectivas políticas e poéticas a partir da experiência relatada.

Palavras-chave: Voz. Corpo. Língua Originária. Cena. Criação.

Abstract - The voice in scene in the language Hãtxa Kuin for non indigenous people: Poetic and political perspectives

This article proposes reflections from the body-vocal aesthetic experience of the work of scenic creation carried out in the context of finalization of the discipline Actuation I of the course of Theatre of the Federal University of Acre. The creation process was collective and resulted in the play: “Akiri: Who will scream?” This work is based specifically on the observation of the creative process of the students of the discipline of Action I, year 2024, who worked texts and lyrics of music in Hãtxa Kuin. One seeks to observe political and poetic perspectives from the experience reported.

Keywords: Voice. Body. Original Language. Scene. Creation.

Resumen - La voz en escena en el idioma Hãtxa Kuin para los no indígenas: perspectivas poéticas y políticas

Este artículo propone reflexiones desde la experiencia estética cuerpo-vocal del trabajo de creación escénica realizado en el contexto de finalización de la disciplina Actuación I del curso de Teatro de la Universidad Federal de Acre. El proceso de creación fue colectivo y dio como resultado la obra: “Akiri: ¿Quién gritará?” Este trabajo se basa específicamente en la observación del proceso creativo de los alumnos de la disciplina de Acción I, año 2024, que trabajaron textos y letras de música en Hãtxa Kuin. Se busca observar perspectivas políticas y poéticas desde la experiencia relatada.

Palabras clave: Voz. Cuerpo. Lenguaje Original. Escena. Creación.

*Em agradecimento ao artista, músico e colega de trabalhos, Yube Huni Kuin
(Wardeson Kaxinawá)*

Esse artigo busca compartilhar reflexões sobre a voz em cena na língua Hãtxa Kuin para não indígenas. Essas observações decorrem de um processo de criação em artes cênicas no contexto da Universidade Federal do Acre. É igualmente objetivo desse estudo, propor um diálogo sobre perspectivas poéticas e políticas que despontam a partir do encontro de alunos de teatro brasileiros não indígenas com uma das línguas originárias do país.

Esse encontro foi possibilitado pela participação do artista Yube Huni Kuin, no processo criativo, Yube é do povo Huni Kuin (Kaxinawá), bilíngue em Hãtxa Kuin e Português e é aluno de música na Universidade Federal do Acre.

Atravessando as fumaças

Durante as aulas, prestes a iniciar a criação do espetáculo de finalização do curso de Atuação I, nos deparamos com as fortes nuvens de fumaça provenientes das queimadas, intensificadas por questões de ordem climática, que tomaram quase todos os cantos do Brasil entre setembro e outubro de 2024. Esse cenário apocalíptico foi indiscutivelmente mais grave na região Norte, onde o desmatamento, a estação seca e o cultivo de gado agravaram ainda mais a situação.

Embora muito menos noticiado que as regiões Sul e Sudeste, o bioma amazônico na região Norte, acumulou mais da metade de todos os focos do país, pois:

Esse volume ainda se soma ao que vem do Pantanal, de Rondônia com a queimada no Parque Guajará-Mirim há um mês¹, e da Bolívia, formando uma densa camada cinza na atmosfera que é arrastada para o restante do mapa formando um "corredor de fumaça"².

Como explicam dados do Inpe (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais) e do Cemadem (Centro Nacional de Monitoramento e Alerta de Desastres Naturais), ainda em agosto de 2024, quando as fumaças estavam no começo, e o cenário iria piorar durante alguns meses.

¹ Notícia de 27/08/2024.

² Disponível em: <https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2024/08/27/fumaca-e-fogo-em-numeros-graficos-e-mapas-mostram-tamanho-da-crise-ambiental-no-pais.ghtml>

As aulas da rede pública no Acre foram suspensas e indivíduos em situação mais vulnerável, como anciãos e crianças menores de quatro anos, orientados a permanecer em casa, como determinam indicações da OMS em caso de risco de problemas respiratórios graves³. Em uma região onde muitas casas são de madeira, com frestas e janelas que não isolam completamente (como palafitas, aldeias e terreiros, por exemplo), e com um índice de vulnerabilidade social entre os maiores do Brasil, quem pôde se proteger minimamente o fez; quem não pôde, não o fez.

A maioria dos acrianos vivem em casas sem ar condicionado, muitas vezes sem janelas que isolem o ar de dentro das casas, umidificadores por exemplo são luxos na maioria dos casos impensáveis, em muitas cidades o transporte é feito majoritariamente por bicicletas, e na capital Rio Branco, principalmente por meio de moto-táxis ou ônibus que não têm ar condicionado e muitas vezes nem janelas. Inúmeros lugares conhecidos pelos moradores foram devastados pelo fogo e já não existem mais, como igarapés ou florestas, que à força das queimadas recorrentes não conseguiram mais se renovar.

Sem ter para onde correr, tudo ficou cinza, não se via o sol e chovia fuligem por mais de dois meses, quase sem interrupção.

A volta para a cena

As aulas físicas foram retomadas aos poucos, quando a fumaça começou a diminuir e foi possível ver novamente o horizonte — e, no estado em que se diz que “há um sol para cada um”, tamanha a luz, quando ele finalmente ressurgiu das cinzas, voltamos à cena.

A temática do trabalho de conclusão de disciplina praticamente se impôs junto à tosse e à fumaça que haviam entrado por todos os lados, por todos os poros. As cenas propostas eram, em parte, orientadas e, em parte, improvisadas pelos alunos-criadores. A *cura*, que havia sido escolhido inicialmente como tema da criação no quadro da disciplina, se transformou numa busca simbólica pela *cura para o próprio Acre*, que simplesmente havia desaparecido em meio as ondas de fumaça. Quem gritaria por esse lugar que, – entre a piada e a realidade, diz-se no resto do Brasil – *ninguém nem sabe direito se realmente existe*.

³<https://g1.globo.com/saude/noticia/2024/09/05/pm25-co-cov-e-nox-o-que-ha-na-fumaca-toxica-das-queimadas-e-por-que-ela-e-nociva-para-nosso-organismo.ghtml> e [https://www.who.int/fr/news-room/factsheets/detail/ambient-\(outdoor\)-air-quality-and-health](https://www.who.int/fr/news-room/factsheets/detail/ambient-(outdoor)-air-quality-and-health)

Atravessados por esse novo contexto uma pergunta se impunha entre todos na sala de aula: com que voz então retornar à cena? Como retomar o trabalho respeitando as inevitáveis transformações que esses corpos haviam experienciado nos últimos tempos, a nível político e subjetivo?

No intuito de contemplar essas questões através do trabalho criativo e pedagógico durante o processo, no momento em que as aulas tiveram de ser suspensas, foi proposto para que os alunos criassem cenas sobre territórios relacionados às suas memórias, que tivessem se transformado ou que já não existissem mais devido às transformações climáticas, ou pelas queimadas. Muitas paisagens cinzas que antes se tratavam de largos campos verdes e cheios de vida foram descritos, lembrados ou filmados pelos alunos artistas.

Junto às imagens e paisagens que apareciam com as cenas propostas a questão da busca por uma voz em cena continuava latente, e foi na sala de aula que as próprias vozes foram dando a resposta à essa questão em ação, revelando no trabalho cênico aspectos intuídos, anteriormente invisíveis, através de canções, memórias e sonoridades propostas junto o trabalho corporal.

Nesse trabalho,

A voz ganha uma qualidade de movimento, pois age no acontecimento cênico. A fala vem acompanhada pelo percurso [...]. Ela deve resultar da criação ou modificação da realidade, como gerador de um impacto sobre alguém ou alguma coisa, que toma atitude, faz acontecer. [...] A ação vocal se dá também num plano invisível, mobilizando sensações, impressões. Desloca-se não apenas fisicamente, através de ondas sonoras, mas pelos sentidos e afetos e provoca no encontro [...]. Deve comunicar as nuances mais impalpáveis do pensamento e dos sentidos (Gayotto, 1997, pp. 26-27).

Assim como desenvolve Gayotto a voz dos alunos artistas, ainda que numa etapa embrionária da cena, foi ganhando volume e protagonismo no processo criativo. O trabalho se deu de maneira a que a voz finalmente *agisse* no espaço, como uma extensão dos próprios corpos, ao ocupar, vibrar, soar, e se relacionar com outros corpos, ainda antes da palavra em si, mas comunicando e/ou sensibilizando.

Com a escuta aguçada para o que estava sendo proposto, e desenvolvendo o trabalho pedagógico através de orientações para os alunos, os próprios foram descobrindo e aprendendo através das próprias possibilidades, limites e repertórios vocais, diante do trabalho coletivo que ia aparecendo em cena.

Gayotto, em seu vasto estudo sobre a voz em cena, vai além ao investigá-la na prática e em diferentes momentos do trabalho do ator, a pesquisadora aponta uma série de potencialidades de um processo que não toma a voz como acessório, mas como a essência mesmo da construção criativa. Luiz Augusto de Paula Souza descreve de maneira sintética o conceito da autora, do que seria uma *voz com ação*: “que arrastaria em seu movimento, as sensações, e os estados subjetivos inéditos, fazendo com que ganhem existência sonora e transitem até incidirem e ressoarem no seu destino” (Gayotto, 1997, p. 7).

A voz é aqui contemplada em sua singularidade e protagonismo, uma voz não é nunca a mesma pois é igualmente corpo (aparelho fonador, cordas vocais, vibradores, etc.), e esta, inevitavelmente, sujeita aos limites físicos de sua estrutura, seus movimentos e performances, e à passagem do tempo.

O processo desenvolvido a partir do trabalho corpo-vocal revelou o que os corpos dos jovens artistas queriam e precisavam falar. Voz e corpo expressavam juntos no espaço de maneira poética: palavras e linguagem ainda que indecifráveis, começavam a emergir nos trabalhos. Personagens criados em coletivo ou individualmente manifestavam a narrativa de bichos, humanos, ou entidades mitológicas amazônicas diante da perspectiva de fim do mundo que as fumaças haviam anunciado. O confronto entre os que estão no meio, sufocando na fumaça e os que estão longe ou ainda fugindo dela, eventualmente buscando partir para outros planetas, apareceu igualmente nas cenas. A sensação de que o país se revelou notadamente mais preocupado quando as fumaças chegaram ao sul e sudeste do Brasil e a revolta com este fato, também foi expressa em cena através de vozes que hora sussurravam num chamado distante, hora gritavam com maior urgência.

Ao avançar do trabalho constatou-se igualmente o que a musicista e antropóloga Magda Pucci, que tem seu trabalho direcionado às sonoridades indígenas brasileiras, propõe, para além da definição mais clássica⁴ do que seria a voz:

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 [...] sua expressão diz muito do lugar de onde vem e de quem a usa. A voz está inserida em um universo de infinitas possibilidades da oralidade mítico-poético-musical de diferentes culturas. Ela não se isola do seu contexto (Pucci, 2016, p.6).

⁴ Compreendemos aqui como *definição clássica de voz* as definições que se ocupam extritamente de uma abordagem descritiva e fisiológica do fenômeno vocal, por exemplo: *Som produzido pela vibração das pregas vocais resultante da pressão do ar ao percorrer a laringe*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/voz/>

Como propõe Pucci, *extrapolando elementos estruturais, ao revelar aspectos invisíveis; se completar com o simbólico e dizer muito de onde e de quem a fala*, nos parece que a voz se estabelece finalmente como um elemento testemunhal no processo criativo do ator. Revelando por vezes ao próprio intérprete, aspectos por ele desconhecidos. Nesse sentido, igualmente na sala da aula, corpo e voz testemunhavam, ainda que de maneira por vezes intuitiva, por vezes desajeitada, mas sobretudo poética, aspectos políticos e narrativos de uma história que começava a se insurgir no campo de trabalho: a cena.

Assim, a partir das vozes que nasciam das cenas, havia *o que se falava*, e esse material foi sendo transformado em dramaturgia. Entretanto ainda faltava definir *o como* aspectos desse texto seriam transmitidos.

A questão de uma língua e voz originárias

Foi-se tornando claro que, neste grupo de alunos da UFAC, nenhum dos quais se autodeclarava indígena, havia o interesse de se buscar um resgate originário, histórico, de um encontro contemporâneo com o que foi ceifado e privado do povo acreano (e brasileiro como um todo), enquanto conhecimento e perspectivas de mundo a partir dos povos originários desse território, desde a colonização.

Durante o processo, diante das fumaças que não cessavam e dos anúncios e perspectivas científicas, junto à possibilidade do *fim do Akiri* (fim do mundo, talvez?), surgiu a necessidade de um mergulho no que está, no que ainda resiste, ainda que muitas vezes invisibilizado e/ou desconhecido.

Para os alunos, muitas vezes essa busca tratava da procura de preenchimento de um hiato genético familiar, no caso de jovens descendentes de indígenas que, devido a atrocidades e violências históricas literais ou mais sutis, perderam o traço dessa herança. Essas violências incluíam, por exemplo, a proibição de se comunicarem na língua originária, chamada então pelos invasores de “língua do diabo” ou “língua ruim, atrasada, que não serve mais”, como relatam inúmeros indígenas e não indígenas, e como pode se averiguar no histórico brasileiro desde meados do século XVIII, como desenvolve Souza (Souza, 2021), ou ainda as avós “pegas no laço”, forma popular de designar as meninas (na maioria das vezes indígenas) que eram

literalmente laçadas para depois serem forçadas a se casarem⁵, ou ainda outras mais discretas, perversas e duradouras como o preconceito.

Outras vezes, tratava-se de uma busca de compreensão e reparação histórica do lugar de uma identidade e subjetividade brasileiras, busca particularmente presente e urgente à medida que avançamos para o Norte do país. Essas questões apareceram inevitavelmente entre os alunos em algum momento do processo criativo.

Embora o contexto dos estudantes de Artes Cênicas da UFAC, campus Rio Branco, no Acre, seja imerso na realidade e na história brasileiras, permeado pela r-existência de povos originários de etnias diversas, entre alunos, professores, visitantes e funcionários que trabalham, estudam ou passam pela universidade e habitam a cidade, essa realidade compartilhada ainda é, em muitos aspectos, cindida por séculos de extermínio, invisibilização e desconhecimento e, por vezes, pela própria fronteira linguística.

Com relação às línguas originárias, no que tange a predação cultural brasileira legada pela colonização, Rodrigues faz uma triste comparação entre as dimensões físicas e a variedade de línguas entre: Índia; Congo; Tanzânia; Nigéria; Camarões; Birmânia; Tailândia; Indonésia; Laos; Filipinas; México e Guatemala e Brasil, ele compara as dimensões desses países e o número de variedade de línguas. Nessa comparação, levando em conta as dimensões do Brasil e a proporcionalidade de variedade linguística de países menores por exemplo, é muito provável que a quantidade de línguas que foram extintas ultrapasse em muito os números estimados, que seria por volta de 1000 (Rodrigues, 1993, p.93), nesse raciocínio, se fosse considerada a proporcionalidade entre dimensão e variedade linguística entre Brasil e Camarões por exemplo, a probabilidade é de que tenhamos perdido por volta de 4000 línguas.

Vale ressaltar ainda que diferentemente de muitos países da América Latina, como Bolívia, Paraguai, Peru, Colômbia e Argentina, o Brasil não reconhece nenhuma língua originária como oficial a nível nacional, embora não tenhamos mais as milhares de línguas extintas, temos registrado hoje, de acordo com o censo de 2010 do IBGE, ao menos 274 línguas diferentes, faladas entre 305 povos (Bomfim, 2023, p.17), oriundas de, no mínimo, 20 famílias linguísticas distintas. Essa riqueza e variedade ancestral e cultural está praticamente toda ameaçada de extinção, entre outros motivos aponta Bomfim:

⁵ Embora este relato ainda tenha pouca literatura científica disponível, esse termo «avos pegas no laço» é extremamente corriqueiro e próximo da realidade da geração dos alunos que têm frequentemente essa história relacionada à avos ou parentes na família.

Nesses últimos anos temos visto a redução de falantes de línguas indígenas entre alguns povos e com a pandemia da covid-19 houve muitas perdas dos guardiões dos saberes tradicionais e de suas línguas, a exemplo dos últimos anciãos falantes Walapíti (MT), Karitiana (RO), Puruborá (RO), entre outros (Bomfim, 2023, p.18).

Voltando ao Acre, localizado em plena floresta amazônica brasileira, o estado, – nomeado assim muito provavelmente a partir de uma má compreensão de *Aquiri* (rio dos jacarés em Apurinã, uma das etnias indígenas presentes na região) pelos portugueses – tem uma população originária de aproximadamente 31699 indígenas, o que corresponde a por volta de 3,8% da população total do estado, segundo o último censo de 2022 do IBGE⁶.

Apesar da presença mais marcante dos povos originários e de seus saberes e práticas, em comparação com outros “brasis”, sudestinos por exemplo, há ainda uma grande distância entre conhecimentos, encontros, visibilidades e direitos de indígenas e não indígenas.

Diante dessas constatações e urgências fez-se necessário o mergulho *nos* e *a partir* dos próprios corpos acreanos em cena, e o encontro com uma outra voz e outra língua, um outro ao mesmo tempo desconhecido e originário: a língua e a voz dos verdadeiros *donos dessa terra*, diríamos pela voz do estrangeiro, ou os verdadeiros *filhos da terra*, pela voz do “povo verdadeiro” (Nicolli, 2024, p. 66), os “primeiros povos” como se autodetermina o povo Huni Kuin (Nicolli, 2024, p. 66), a voz de quem já estava aqui.

Os Huni Kuins, ou Kaxinawá⁷, como foram chamados pelos brancos, é o povo tradicional mais populoso do Estado do Acre (Nicolli, 2024, p. 66), e habitam:

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 (Nicolli, 2024, p.66).

A língua do povo Huni Kuin, chamada Hãtxa Kuin, pertence à família Pano, assim como o Yawanawá e o Shawãdawa. De forma breve, as línguas, a partir de análises de suas semelhanças, até onde se consegue verificar, são organizadas em grupos menores e maiores, primeiro em famílias e depois em troncos. O português, por exemplo, pertence à família do Latim, que, por sua vez, faz parte do tronco Indo-Europeu. A língua guarani encontra-se na

⁶ Disponível em : <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102018.pdf>

⁷ Kaxinawa: Povo do morcego, Kaxi seria morcego e Nawa povo em Hãtxa Kuin. Mas é uma denominação considerada pejorativa pelos Huni Kuins, segundo Prof. Dr. Joaquim Paulo Adelino Kaxinawa, Mana, disponibilizem em : <https://cpiacre.org.br/huni-kui-kaxinawa/>

família Tupi-Guarani, que, junto à família Juruna e Mondé por exemplo, vem do tronco Proto-Tupi. Já a família Pano tem um tronco ainda desconhecido⁸.

Outras famílias de línguas originárias do Brasil incluem a Tukano, a Juruna e a Tupi, por exemplo, como desenvolve Seki (1999, p.259):

O número ainda existente de línguas indígenas brasileiras representa uma grande diversidade linguística [...] se distribuem por cinco grandes grupos - Tronco Tupi, Tronco Macro-Jê, Família Karib, Família Aruak, Família Pano; havendo ainda nove outras famílias menores e dez isolados linguísticos.

Nesse momento do processo, apresentamos o projeto e convidamos o artista Yube Huni Kuin, falante bilíngue, Português e Hãtxa Kuin, para trabalhar a música do espetáculo. Yube já havia trabalhado conosco em outra construção sonora de um espetáculo cênico junto a outro grupo de alunos.

Fato é que o desenvolvimento criativo dos corpos imersos na urgência de um grito eminente e na busca de uma ancestralidade, junto ao encontro com a música e proposições de Yube Huni Kuin, culminaram em uma narrativa e dramaturgia na qual o grito e a voz que se buscavam seriam encontrados justamente através do encontro com uma voz na língua de um povo originário.

Dessa forma, no percurso da criação cênica coletiva do espetáculo “Akiri, quem gritará?”, trabalhou-se com o português e com texto e letras de músicas em língua Hãtxa Kuin. Yube compôs e traduziu fragmentos de textos que surgiram de cenas criadas em sala de aula, colaborou com a construção dramaturgica, conduziu algumas práticas vocais, e criou e apresentou a trilha sonora: tocando, cantando e participando de uma cena com texto.

E dentro da sala de trabalho, na fumaça do Akiri, a questão poética e política, de quem gritaria e com que voz, começava a ser respondida nos corpos e nas cenas, e no encontro com Yube que se apropriava igualmente da criação, dando vazão à nova anciã Hãtxa Kuin. A língua tão cheia de significado para todos, era aos poucos sendo passada de forma as vezes atrapalhada, mas cheia de potência. Através da língua, a voz, como propuseram Gayotto, Pucci e finalmente como experienciamos em nosso percurso, assumia organicamente seu protagonismo, unindo atores e músico de maneira poética, sendo a principal responsável pelo desenvolvimento narrativo e dramaturgico da peça.

⁸ Organização dos professores indígenas do Acre. (Org.). **Índios no Acre - Organização e História**. CPI-AC. Rio Branco/Acre. 2002, p.61.



Figura 1. Foto tirada de registro de ensaio com Yube Huni Kuin.

Algumas das traduções de Yube Huni Kuin para o espetáculo

Falas do xamã :

Yube, (português)-

Meu filho,

Fale para todos parar de destruir a natureza, precisamos cuidar e protegê-la

Se as pessoas não pararem de fazer isso todos vão morrer!

Yube (Hãtxa Kuin)-

Yurabu tibi banabimatawe

Hamapei keyuabuma

Mekenubunã

Mã haskawamarã Keyu rebu kanikikirã

Texto canção:

Viviana de Souza Coletty.

A voz em cena na língua Hãtxa Kuin para não indígenas: Perspectivas poéticas e políticas.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 05, nº 02, julho-dezembro/2024 - pp. 114-132.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

Quem vai gritar pelas águas manchadas do mar?
Tsuã sei aki henewã retsis keyu tanayarã ?

Quem vai gritar pelas árvores sem chão?
Tsuã sei aki ni xarabu ana hamanakenã ?

Texto da cena «Raimundo e Jorge»:

Voa, foge, corre que o homem vem aí.

Nuyawê, hunekaiwê, kuxikaiwê na yurabu bekani ki kirã.

Breve nota sobre a tradução

O Português e o Hãtxa Kuin apresentam léxicos e sintaxes diferentes, uma vez que se tratam de uma língua de tradição escrita e outra oral, este aspecto é um dos que transformam a tradução em um processo desafiador, como pontua Yube em texto transcrito posteriormente neste artigo, desafiador, mas igualmente complexo e rico.

Trata-se, como esclarece o linguísta Edilson Baniwa (2023)⁹, “de uma aproximação de mundos diferentes”, que com certeza pode apresentar diferentes interpretações (Baniwa, 2023), entretanto retomamos aqui Pucci que ressalta de maneira similar sobre a voz, e suas *qualidades por vezes intraduzíveis* (Pucci, 2016, p.6), essas constatações, longe de aferirem um impedimento ou uma barreira comunicacional, apontam para a possibilidade de trilhar novos caminhos.

Nesse sentido, Pucci atenta para a possibilidade de *abordagens transdisciplinares, relacionando as áreas dos saberes e não as dividindo*¹⁰, para fornecer um conhecimento mais amplo e talvez outras formas de conexão entre culturas. No que concerne as aproximações e os

⁹ Em entrevista no quadro da Apresentação dos trabalhos realizados e/ou em andamento por pesquisadores indígenas do GT Nacional da Década Internacional das Línguas Indígenas - Brasil (2022-2032) 1ª Roda de conversa com a temática - Tradução em Línguas Indígenas. Pesquisadores: Edilson Baniwa Joana Mongelo Guarani Karina Kambeba Mediação: Mário Ramão Guarani. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BdbYYaovFi0>

¹⁰ PUCCI, Magda. Sobre o projeto *Cantos da floresta*, 2021, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NSorretCwX0>

encontros com as sonoridade e culturas indígenas¹¹, ela cita algumas disciplinas como: a linguística, etnomusicologia, arqueologia, música e história.

Nossa breve experiência tem nos mostrado que, como propõe a pesquisadora, essa transdisciplinaridade é mais que bem vinda e pode colaborar com conexões e traduções, nessa perspectiva proporíamos ainda de agregar outras disciplinas como o teatro, a dança e a etnocenologia, que contemplam e evocam igualmente o corpo para esses possíveis encontros e conexões.

Considerações finais

*Eu completo 67 anos em setembro, se eu olhar pra trás, eu vejo uma rota de fuga.
Se tem uma coisa que nos iguala hoje é a questão de estarmos todos em rota de fuga.
Ailton Krenak¹²*

Finalmente parece-nos consequente relacionar essa micro-realidade da sala de aula com uma tendência, de dimensões brasileira e internacional, de algumas vias de visibilidade para as lutas dos povos originários, seja através de livros, ações e comunicações feitas pelos próprios indígenas, entre eles: Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Daniel Munduruku, Kaká Wera (entre muitos outros), seja pelo interesse de brasileiros não indígenas por heranças e saberes ancestrais.

Há ainda as mobilizações pelas especificidades na educação e formação de docentes indígenas, como a criação da OPIAC - **Organização dos Professores Indígenas do Acre**, em 2000, ou em âmbito nacional, com a criação dos Territórios Etnoeducacionais em 2009 (Nicolli, 2024, p.49).

Ainda nesse âmbito, pesa lembrar e relembrar que práticas políticas e públicas nesse sentido são “tardias e ineficazes”, como esclarecem Elcio Severino da Silva Filho Manchineri e Francisco Batista da Silva Manchineri (Machineri; Machineri, 2024, p.46), os direitos à terra, à educação, à saúde e à preservação das identidades étnicas (línguas, culturas, tradições, modos de ser e de pensar), garantidos pela Constituição Federal, datam de 1988, e ainda assim, “somente nas últimas décadas é que, em alguma medida, as instituições escolares têm

¹¹ Idem.

¹² Líder indígena escritor e ambientalista em entrevista 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o8lunpqgXY>

assumido a função de acesso aos conhecimentos científicos e de valorização dos saberes tradicionais” (Machineri; Machineri, 2024, p.46).

A nível internacional destacamos a *Década das Línguas Indígenas* (2022-2032), ação que busca abarcar a dimensão abissal do problema linguístico-cultural planetário. Com o Grupo de Trabalho Internacional lançado em 2022, convocado desde 2019 pela Unesco - ONU, este projeto visa soar um alerta para o “adormecimento mundial das línguas indígenas”, com o lema: *Nada para nós sem nós*, o projeto vem implantando ações diversas, discutindo o resgate, a preservação e a difusão de línguas e etnias, além de produzir traduções, como a da *Carta Magna* para o Nheengatu¹³, por exemplo.

E finalmente ressaltamos as manifestações e criações possibilitadas pela arte, com artistas como Zahy Guajajara, Jarder Esbell, Denilson Baniwa, Emerson Uýra.

No caso específico do teatro no Brasil, tendo em vista seu histórico jesuítico-catequético, em seu texto-manifesto: *O teatro como contracolonização Tupy-Guarany Nhandewa*, o artista potyguara Juan Nyn, nos lembra um compromisso expresso em uma conversa entre Kaká Wera e Zé Celso Martinez, o de que: “o Teatro Contemporâneo de nada serve a essa terra se não servir para de(s)colonyzar e de(s)catequizar” (Duarte; Terena, 2023).

Esses encontros possibilitados pelo processo criativo relatado suscitaram muitas questões sobre o trabalho e as técnicas da voz em cena, o trabalho com a nova língua — ao mesmo tempo próxima e distante dos jovens não indígenas brasileiros acrianos — respondeu á algumas questões, e provocou outras várias. Mesmo para Yube que revelou estar em um momento de aprofundar saberes e conhecimentos das próprias origens e cultura através da academia. Isso porque, embora sua língua originária não tenha sido apagada, a língua e os modos de vida do colonizador também lhes foram impostos desde o nascimento.

O trabalho de aprendizado de arte através da academia, principalmente fundamentada em técnicas corporais e vocais de tradição europeia e asiática, no encontro com o trabalho com uma língua de tradição oral, tem nos provocado muitas questões que nos parecem abrir possibilidades para construção de caminhos de aprendizado transdisciplinar, decolonial e anticapitalista (afinal a quem interessa o trabalho, a difusão e o contato com línguas originárias?). A título de anedota, o próprio Anchieta (1534-1597) em 1555 se coloca esta

¹³ Após 35 anos a constituição brasileira de 1988 é traduzida para o Nheengatu, língua escolhida, entre outros motivos, por já ter sido a mais falada na região Amazônica até meados do século 19. Disponível em: <https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/constituicao-em-nheengatu-pela-primeira-vez-carta-magna-ganha-traducao-para-lingua-indigena/>

mesma questão, pensando sobre escrever a gramática tupinambá o padre se diz: *Não a ponho em arte porque não há quem aproveite* (Rodrigues, 1998, pp. 72-73)¹⁴.

A parte a anedota, esse processo parece apontar possibilidades concretas para proporcionar outros encontros, dentro do contexto acadêmico mas abrindo portas. Longe de tentar adequar uma coisa à outra, a língua que se fala é também e inevitavelmente, uma forma de existir e de ler o mundo. Segundo alguns linguístas, ela é igualmente uma forma de moldar o mundo, nesse sentido, entre linguagem e mundo, podemos pensar conceitos que parecem inofensivos, mas que, com o tempo, podem operar na cultura de forma poderosa, como pequenas ondas no meio do oceano podem significar um tsunami.

Da mesma forma, a poética e a potência do encontro entre diferentes forças e saberes que estruturam formas de ver e estar no mundo, podem também acionar outras potências, em corpos e cenas, de maneira poética e política, mutuamente se deixando transformar por novos territórios, sem fincar bandeira.

Compreender formas de como se estrutura a voz do “outro” através do veículo sensível da arte, nos parece uma pista importante para novas possibilidades decoloniais de comunicar e gritar coletivamente. Desconstruindo a língua imposta e abrindo caminhos plurais, para as línguas e vozes que reexistem. Através da voz e do corpo, no contexto da arte, vivenciando e possibilitando encontros que há muito nos foram privados.



Figura 2. Cartaz do espetáculo, arte de Ana Beatriz Barbosa da Silva.

¹⁴ Finalmente ele optará por fazê-lo cinco anos depois (Rodrigues, 1998, p. 73).

YUBE HUNI KUIN sobre o processo

(Material transcrito a partir de áudios)

Pra mim foi um desafio, porque no nosso idioma não há tradução para o português, pois são palavras específicas. A gente consegue escrever ou traduzir de uma forma que fique próxima, como se fossem outras palavras que não têm o mesmo sentido, mas que falam sobre aquilo que a gente vai entender. Então, não tem como traduzir certos termos Huni Kuin. Para mim, foi um desafio. E isso também me ajudou a pensar no que faria sentido.

Minha experiência de ensinar para os alunos que não são indígenas sobre os textos e as letras das músicas que foram criadas no espetáculo, em tempo curto, foi um desafio, porque eles nunca tinham tido contato com isso. Por exemplo, uma palavra depende muito do contexto para ter um sentido, um significado. E a questão do fonema, da vogal, do alfabeto, são diferentes, como se tivesse um sotaque diferente. Então, os alunos tiveram dificuldade também para pronunciar.

Na questão de escuta, eles conseguem entender, mas para pronunciar de forma clara leva tempo. É um pouco diferente porque é outra linguagem. As pessoas fazendo isso em cena, traduzindo, falando em Hãtxa Kuin como eu passei, por exemplo, se tivesse uma plateia de indígenas Huni Kuin, eles iam achar interessante, mas ao mesmo tempo engraçado, porque eles não conseguem falar de forma correta, assim como os indígenas não conseguem falar certas palavras em português corretamente. Mas isso faz parte, porque não é da cultura do homem branco ocidental. Eu acho que é normal, mas as palavras também são ditas de outras formas: através da expressão corporal, dos gestos, do olhar também. Não são faladas aleatoriamente, então tem todo um sentido quando se vai falar certas coisas. Para entender tudo isso, leva um tempo.

Português e Huni Kuin, para mim, os dois são bem interessantes, e para as pessoas também, pois elas conseguem ver que eu consigo entender. Mesmo que não seja perfeito, eu tenho certo domínio de cantar nas duas línguas. Eu sei a minha e o português, então eu consigo cantar, expressar e fazer a junção das duas línguas. É importante para as pessoas olharem e entenderem que existem várias linguagens que são adaptadas, incorporadas, apropriadas. Também não são diferentes; por exemplo, existem outras línguas estrangeiras que as pessoas traduzem para o português.

Eu acredito que é possível e já existe um acesso e uma troca sensíveis da língua originária do meu povo, etnia Huni Kuin, com artistas e públicos indígenas e não indígenas, através das artes. Alguns alunos já estão aprendendo e falando algumas palavras, principalmente o termo *Txai*, que eles preferem usar ao invés de “índio” ou “indígena”. Agora, é uma outra forma de chamar, mas eles não sabem o significado (risos). Porém, é como se estivessem falando de nós, né? E, fora isso, eu acho que é importante trazer outros termos. No estado do Acre, por exemplo, existem 16 povos, e cada um tem sua língua, ou seja, são várias línguas. Acho que é importante trazer isso também para divulgar, expandir, para se tornar algo normal no futuro. Acho que o teatro pode ajudar.

Sobre as técnicas e o trabalho corporal-vocal do pensamento ocidental, antes de entrar na universidade, estando no povo Huni Kuin, eu acho que no conhecimento indígena como um todo, a gente também já aprende, assim sem estar dentro de uma escola ou universidade. Só que a gente não estuda dessa forma, passo a passo, como se aprende na universidade. A gente aprende de forma prática, quase aleatória, e vai aprendendo assim.

Sobre metodologia, quando se fala de instrumentos indígenas, de música, dança, arte, todas as disciplinas e contextos, o indígena trabalha em todas essas áreas. Na medicina, plantas medicinais, na área da saúde, nas engenharias, economia, planejamento administrativo, tudo isso os indígenas já trabalham. Mas a universidade, é como se não quisesse entender que é um conhecimento dos povos originários, e ainda mais no contexto europeu. Até porque os indígenas não tinham o conhecimento de escrever, ler, essas questões da escrita. Os conhecimentos vieram sendo passados de geração em geração através da oralidade. As pessoas guardam o conhecimento na memória, e ele vai sendo transmitido assim. O conhecimento ocidental é mais validado porque tem registro, tem como ver, tem uma versão única. É como se fosse isso: o que está escrito no livro, as pessoas seguem. No entanto, a diferença é que no conhecimento do povo Huni Kuin, não existe nada escrito. Atualmente, a gente está tentando fazer os trabalhos, depois que começamos a acessar a escola, a academia, para entender como tudo isso funciona.

Minha relação com minha língua e com o português, no trabalho acadêmico, depois que entrei na universidade, é que estou estudando mais profundamente minha língua, tentando entender melhor minha origem, minha cultura, os cantos, a história do meu povo, quem sou eu, de onde vim. Entendendo tudo isso. Porque depois da colonização, depois do contato com os brancos, a história mudou. Antes do contato com os portugueses, quando eles

não tinham invadido o Brasil, era uma outra história, uma outra realidade. Depois disso, crescemos no meio da cidade, no contexto urbano, então já é tudo diferente. Eu cresci falando português desde pequeno. Meus pais sabem falar português, a maioria dos indígenas hoje em dia também entende português. Na aldeia, é normal ouvir as pessoas falando português. Então, desde pequeno, sempre falei, mas agora estou praticando um pouco mais. Entendo de tudo e sei falar todas as palavras também, mas continuo aprendendo.

Nossa cultura, eu vejo, ainda não foi completamente fortalecida. Agora estamos tentando resgatar, porque ficamos muito tempo parados, sem poder fazer nada. É por isso que esquecemos várias coisas.



Figura 3. Foto antes da apresentação.

Referências

- 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.
- CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. **Introdução às Línguas Indígenas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1965.
- DUARTE, Andreia., TERENA, Naine. (Org.). **Teatro e os povos indígenas: Janelas Abertas para a possibilidade**. 1ª edição, São Paulo. 2023.
- GAYOTTO, Lucia. **Voz, partitura da ação**. Ed. Plexus, SP. 2002.
- 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.
- LAGROU, Els. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígena**. In: Revista Proa, nº 02, vol.01, 2010. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/proa>
- NICOLLI, Aline Andréia (Org.). **Estabelecendo conexões: saberes e culturas dos povos indígenas na Universidade**. Edufac. 2024, Rio Branco/Acre. 78 p.
- Organização dos professores indígenas do Acre. (Org.). **Índios no Acre - Organização e História**. CPI-AC. Rio Branco/Acre. 2002.
- PUCCI, M. **Influência da voz indígena na música brasileira**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5- 30, jan.-jun. 2016.
- RODRIGUES, Aryon. **Línguas indígenas: 500 anos de descobertas e perdas**. Delta, São Paulo, 9 (1): 83-103, 1993.
- RODRIGUES, Aryon. **O conceito de língua indígena no Brasil, I: os primeiros cem anos (1550- 1650) na Costa Leste**. In: Línguas e Instrumentos Linguísticos, São Paulo: Pontes, (1), 1998.
- SEKI, Lucy. **A linguística indígena no Brasil**. In: Linguística, revista da ALFAL. Campinas: Unicamp, 11: 2000.
- SOUZA, Pedro Daniel dos Santos. **E saber a lingua geral dos indios: reconfigurações lingusticas nas vilas de indios da capitania da Bahia**. In: Revista História (São Paulo), v.40, e 2021012, 2021.
- TRAVASSOS, Elisabeth. **A voz objeto fugidio: voz e “musicologias”**. in: Música em perspectiva, voll. n.1 março, 2008, pp. 14-42.

Artigo recebido em 15/11/2024 e aprovado em 17/12/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56131>

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/).

