



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA-UnB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

SIDENY PEREIRA DE PAULA

**DO TEATRO DA FLORESTA PARA O PALCO DA CIDADE:
TRAVESSIAS LITERÁRIAS E RECRIAÇÕES DA GRANDE
COBRA-CANOA NO UNIVERSO MÍTICO DOS *DESANA-
KÊHÍRIPÕRÃ***

BRASÍLIA
2023

SIDENY PEREIRA DE PAULA

**DO TEATRO DA FLORESTA PARA O PALCO DA CIDADE:
TRAVESSIAS LITERÁRIAS E RECRIAÇÕES DA GRANDE
COBRA-CANOA NO UNIVERSO MÍTICO DOS *DESANA-
KÊHÍRIPÕRÃ***

Tese apresentada para apreciação da Banca designada, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

BRASÍLIA
2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

PP324t Pereira de Paula, Sidney
Do Teatro da Floresta para o Palco da Cidade: Travessias
literárias e recriações da grande Cobra-Canoa no universo
mítico dos Desana-Kéhiripôrá / Sidney Pereira de Paula;
orientador Sidney Barbosa. -- Brasília, 2023.
177 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Literatura. 2. Teatro Contemporâneo. 3. Mitos
Indígenas. 4. Reescritura. 5. Desana. I. Barbosa, Sidney,
orient. II. Título.

SIDENY PEREIRA DE PAULA

**DO TEATRO DA FLORESTA PARA O PALCO DA CIDADE:
TRAVESSIAS LITERÁRIAS E RECRIAÇÕES DA GRANDE
COBRA-CANOA NO UNIVERSO MÍTICO DOS *DESANA-
KÊHÍRIPÕRÃ***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sidney Barbosa (Orientador e presidente da Banca) Departamento de Teoria Literária e Literaturas – UnB

Prof. Dr. Francisco Alves Gomes (Membro externo) Universidade Federal de Roraima UFRR

Prof. Dr. Leonard Cristy (Membro externo) Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. André Luís Gomes (Membro interno) Departamento de Teoria Literária e Literaturas – UnB

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco (Membro interno - suplente) Departamento de Teoria Literária e Literaturas – UnB

Em memória de:

Ediney Azancoth (ator e idealizador do TESC)

Ednelza Sahdo (Atriz, cantora e dramaturga amazonense)

Feliciano Lana (Líder Desana)

Joaquim Melo (Livreiro da Banca do Largo, grande divulgador da cultura amazonense)

Luiz Fernando (Professor do IFCHS-UFAM)

Luiz Vitalli (Diretor e ator, líder da Cia de Teatro POMBAL)

Sebastiana Guedes (Tiana - Professora FLET/UFAM)

Selma Bustamante (atriz, palhaça e idealizadora do Curso de Teatro da UEA-AM)

Umusi Pãrõkumu (Firmiano Arantes Lana) Líder desana e detentor da oralidade mítica dos *Desana- Kêhíripõrã*, um dos autores de *Antes o mundo não existia: Mitologia dos Desana-Kêhíripõrã*.

Wilton Barroso Filho (Professor do Pós-LIT-UnB)

Zezinho Corrêa (Cantor e ator)

E, por último,

José de Alencar, o desajeitado político, mas o primeiro escritor brasileiro a valorizar, literariamente, os indígenas desta terra.

DEDICATÓRIA

Aos Desana, aos escritores e guardadores de memórias, aos artistas e poetas e também aos “loucos” que ousam produzir conhecimento e cultura desde sempre, e principalmente entre os anos de 2020 e 2022. Dedico especialmente a todos os que perderam a vida vitimados pela COVID 19. Toda vida importa!

Ao meu orientador, Professor Doutor Sidney Barbosa, por seu amoroso entendimento diante do contexto que envolveu essa escrita e por ser sensível, gentil e tão admiravelmente humano. Gratidão, Mestre!

À minha amada filha Alexandra de Paula Oliveira, por ser a minha melhor amiga e minha família, também por ter assumido, em muitos momentos, o papel de minha “mãe”, trocando de lugar comigo naqueles dois anos sombrios.

À minha prima Maria Ozeane, por ser meu outro eu, minha amada irmã.

À minha amiga Rose Mary, que me “jogou” no mundo das Letras. Minha eterna gratidão!

AGRADECIMENTOS

Esses escritos são sobre sonhos, desenhos, imagens que emergem do subconsciente e ganham vida, significados e contam histórias sagradas, ancestrais.

Quero deixar aqui registrado o meu agradecimento ao Sagrado e aos povos indígenas do Alto Rio Negro, por compartilharem sua cultura e seus conhecimentos através da *Coleção Narradores do Rio Negro*, que ainda está em andamento, colhendo memórias e não permitindo que caia no esquecimento toda essa riqueza.

Muita gratidão a todos os amigos, colegas de trabalho, alunos e a minha família, por contribuírem de uma maneira ou de outra, para que essa tese fosse escrita. Caminhar sozinho esse árduo caminho não é possível; precisamos de compreensão, ajuda nas pesquisas, apoio financeiro e emocional, principalmente porque ao longo do caminho, muitas vezes nós nos perdemos, por esse ou por aquele motivo, e somos resgatados por uma palavra, um gesto de solidariedade, carinho e também pela gentileza dos que se importam conosco verdadeiramente. Somos resgatados até mesmo pela força da nossa teimosia, quando não aceitamos o cabresto imposto pelo sistema, que, de quando em vez, assume o lugar do opressor e tenta nos calar, é aí que nós nos descobrimos fortes e reiniciamos a caminhada, parando aqui e ali, mas desistir jamais!

Agradeço imensamente à Nielson Menão – idealizador do TESC – e por suas contribuições e imagens cedidas que enriqueceram este trabalho. Também sou grata ao Escritor Márcio Souza, por se disponibilizar a contribuir.

Aos admiráveis professores e colegas da FLET/UFAM e do Pós-Lit. UnB. Tem um tanto de cada um nesse trabalho.

E por que insistimos em tão difícil empreita? Porque somos movidos pela esperança transformadora da busca pelo conhecimento, do algo mais que nos diferencia dos que se deixaram “embrutecer” e pararam no meio do caminho. Quanto a esses, espero que consigam reencontrar a ternura perdida.

“Como se fosses tu, assim entras no teatro e te chamam dentro do sonho e te chamam para fazer o papel do sonho de alguém que não veio, e dizes que nunca viste a peça e nunca leste o texto e nada sabes de marcações intenções interiorizações e te dizem que não importa porque é só um sonho e um sonho não precisa ensaio.”

(Caio Fernando Abreu).

PAULA, Sideny Pereira de. **Do Teatro da Floresta para o Palco da Cidade: Travessias literárias e recriações da grande Cobra-Canoa no universo mítico dos *Desana-Kêhíripõrã***. 2023. 177f. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

RESUMO

Esta pesquisa é sobre oralidade, escrita indígena, mito e literatura, teatro e também sobre ancestralidade e de como um elemento feminino, a “Não Criada”, a que cria-se por si mesma e que depois de criar-se, dá início à criação do mundo e de todas as coisas. Ela invoca cinco trovões; os “Avôs do Mundo” juntamente com o “Bisneto do Universo” ou Umukonehkü, que não tem corpo físico, criado por ela logo depois. Ela dá ordem para que eles embarquem em um grande Trovão-Cobra-Canoa e viajem pelo Lago de Leite e adentrem o rio, criando o mundo e todas as coisas que nele habitam. Essa força criadora, que inicialmente é feminina, perde seu poder para o masculino e o matriarcado cede lugar ao patriarcado, temáticas contidas na obra aqui analisada e que foi passada através da oralidade ancestral dessa nação do pai, Umusi Parõkumu (Firmiano Arantes Lana) para o filho, TõrãmꞆ Kehíri (Luiz Gomes Lana), com ilustrações feitas por este último e por seu primo-irmão Feliciano Lana. Luiz Lana se dispôs a transcrever para o papel as histórias dessa nação pelo viés de um de seus quatro clãs: os *Desana-Kehiriporã* (os filhos (dos desenhos) do sonho). Essas histórias foram narradas por seu pai no início dos anos 60, e a obra resultante desses escritos foi publicada em duas versões; uma no ano de 1980, para o público externo, e outra em 1995, voltada exclusivamente para o público indígena, como parte da coleção Intitulada *Narradores do Rio Negro*, composta inicialmente por oito obras e da qual essa aqui analisada é a de número 1. Esse diálogo do mito com a literatura se fará através da obra resultante da narrativa: *Antes o mundo não existia-Mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã* (1995) publicada com o auxílio de um padre católico, Casimiro Beksta, que durante muitos anos conviveu com os Desana e com os povos do Alto Rio Negro, no município de São Gabriel da Cachoeira. com a peça teatral *Dessana Desana (Teatro I, 1997)*, escrita por Márcio Souza, que também ajudou na publicação dessa obra de autoria indígena e também em sua divulgação. Utilizou-se uma abordagem qualitativa de cunho exploratório com procedimentos técnicos de pesquisa documental e bibliográfica. Os teóricos escolhidos para fundamentar a pesquisa foram principalmente os que dialogam com a temática desta, a saber: Mircea Eliade, com *Mito e realidade* (2019) entre outras obras suas aqui citadas que tratam sobre o assunto em questão; Bronislaw Malinowski, que escreveu *Argonautas do pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia* (1976) um tratado teórico que lançou as bases do observador-participante, que para entender a cultura de um povo, precisa estabelecer uma relação de convívio com o mesmo; Marcos Frederico Kruger, com sua obra *Amazônia: mito e realidade* (2005) vai fazer nesta o diálogo do mito com a literatura, analisando também os mitos dos Desana.

Palavras-chave: Literatura, Teatro Contemporâneo, Mitos Indígenas, Reescritura, *Desana*.

ABSTRACT

This research is about orality, indigenous writing, myth and literature, theater and also about ancestry and how a female element, the “Uncreated”, the one that creates itself and that after creating itself, initiates the creation of the world and of all things. She invokes five thunderbolts; the "Grandfathers of the World" together with the "Great-Grandson of the Universe" or Umukonehkü, who has no physical body, created by her sludge later and gives the order for them to board a great Thunder-Snake-Canoe and travel across the Lake of Milk and into the river, creating the world and all the things that inhabit it. This creative force, which is initially feminine, loses its power to the masculine and matriarchy gives way to patriarchy, themes contained in the work analyzed here and which was passed through the ancestral orality of this nation from the father, Umusi Parökumu (Firmiano Arantes Lana) to the son, Törāmu Kehíri (Luiz Gomes Lana), with illustrations made by the latter and his cousin Feliciano Lana. Luiz Lana was willing to transcribe to paper the stories of this nation through the bias of one of its four clans: the Desana-Kehiriporā (the children (of the drawings) of the dream). These stories were narrated by his father in the early 1960s, and the work resulting from these writings was published in two versions; one in 1980, for the external public, and another in 1995, aimed exclusively at the indigenous public, as part of the collection entitled *Narrators of River Black*, initially composed of eight works, of which the one analyzed here is number 1. This dialogue between myth and literature will be done through the work resulting from the narrative: Before the world did not exist-Mythology of the ancients Desana-Kêhíripōrā (1995) published with the help of a Catholic priest, Casimiro Beksta, who for many years lived with the Desana and with the peoples of the Alto Rio Negro, in the municipality of São Gabriel da Cachoeira. with the play. *Dessana Desana* (Teatro I, 1997), written by Marcio Souza, who also helped in the publication of this indigenous work and also in its dissemination. A qualitative approach of an exploratory nature was used with technical procedures of documentary and bibliographical research. The theorists chosen to base the research were mainly those who dialogue with its theme, namely: Mircea Eliade, with *Myth and reality* (2019) among other works of his cited here that deal with the subject in question; Bronislaw Malinowski, who wrote *Argonauts of the Western Pacific: an account of the enterprise and adventure of the natives in the archipelagos of Melanesian New Guinea* (1976), a theoretical treatise that laid the foundations of the participant-observer, who, in order to understand the culture of a people, needs to establish a relationship of conviviality with it; Marcos Frederico Kruger, with his work *Amazonia: myth and reality* (2005), will establish a dialogue between myth and literature, also analyzing the myths of the Desana.

Keywords: Literature; Contemporary Theatre; Indigenous Myths; Rewriting; *Desana*.

RESUMEN

Esta investigación trata sobre la oralidad, la escritura indígena, el mito y la literatura, el teatro y también sobre la ascendencia y cómo un elemento femenino, el “Increado”, el que se crea a sí mismo y que después de crearse a sí mismo inicia la creación del mundo y de todas las cosas. Ella invoca cinco rayos; los "Abuelos del Mundo" junto con el "Bisnieto del Universo" o Umukonehkü, que no tiene cuerpo físico, creado por su lodo más tarde y les da la orden de abordar una gran Canoa-Serpiente-Trueno y viajar a través del Lago de Leche y hacia el río, creando el mundo y todas las cosas que lo habitan. Esta fuerza creadora, inicialmente femenina, pierde su poder ante lo masculino y el matriarcado da paso al patriarcado, temas contenidos en la obra aquí analizada y que fue transmitida por la oralidad ancestral de esta nación desde el padre, Umusi Parõkumu (Firmiano Arantes Lana) hasta el hijo, Tõrãmu Kehiri (Luiz Gomes Lana), con ilustraciones realizadas por este último y su primo Feliciano Lana. Luiz Lana estuvo dispuesto a transcribir al papel las historias de esta nación a través de la parcialidad de uno de sus cuatro clanes: los Desana-Kehiriporã (los hijos (de los dibujos) del sueño). Estas historias fueron narradas por su padre a principios de la década de 1960, y la obra resultante de estos escritos se publicó en dos versiones; una en 1980, para el público externo, y otra en 1995, dirigida exclusivamente al público indígena, como parte de la colección titulada Narradores do Rio Negro, inicialmente compuesta por ocho obras, de las cuales la aquí analizada es la número 1. Este diálogo entre mito y literatura se realizará a través de la obra resultante de la narración: Antes de que el mundo no existiera-Mitología de los antiguos Desana-Kêhíripõrã (1995) publicada con la ayuda de un sacerdote católico, Casimiro Beksta, que por muchos años convivió con los Desana y con los pueblos del Alto Rio Negro, en el municipio de São Gabriel da Cachoeira. con la obra. Dessana Desana (Teatro I, 1997), escrito por Márcio Souza, quien también ayudó en la publicación de esta obra indígena y también en su difusión. Se utilizó un enfoque cualitativo de carácter exploratorio con procedimientos técnicos de investigación documental y bibliográfica. Los teóricos escogidos para fundamentar la investigación fueron principalmente aquellos que dialogan con su temática, a saber: Mircea Eliade, con Mito y realidad (2019) entre otras obras suyas aquí citadas que tratan el tema en cuestión; Bronislaw Malinowski, quien escribió Argonautas del Pacífico Occidental: un relato de la empresa y aventura de los nativos en los archipiélagos de la Nueva Guinea Melanesia (1976), un tratado teórico que sentó las bases del observador-participante, quien, para comprender la cultura de un pueblo, necesita establecer una relación de convivencia con él; Marcos Frederico Kruger, con su obra Amazonia: mito y realidad (2005), establecerá un diálogo entre mito y literatura, analizando también los mitos de la Desana.

Palabras-clave: Literatura, Teatro Contemporáneo, Mitos Indígenas, Reescritura, *Desana*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trobriandeses “argonautas” saem para uma expedição Kula em uma canoa.	30
Figura 2 - À direita, barraca do etnógrafo, Bronislaw Malinowski, próximo às habitações dos nativos	32
Figura 3 - Capa da edição de 1980	39
Figura 4 - Capa da obra volume 1.....	39
Figura 5- Capa da edição de 2021	39
Figura 6 - Capa da obra do volume 2.....	42
Figura 7 - Capa da obra do volume 3.....	44
Figura 8 - Capa da obra do volume 4.....	45
Figura 9 - Capa da obra do volume 5.....	46
Figura 10 - Capa da obra do volume 6.....	47
Figura 11- Capa da obra do volume 7.....	48
Figura 12 - Capa da obra do volume 8.....	49
Figura 13 - Imagem da sede da FOIRN	51
Figura 14 - Imagem da maloca da FOIRN	51
Figura 15 - Mapa da localização dos Povos do Alto Rio Negro	52
Figura 16 - Yebá Buró e as 6 coisas sagrados	54
Figura 17 - Imagem de Feliciano Lana	59
Figura 18 - Imagem de Feliciano Lana desenhando.....	60
Figura 19- Mapa da localização da região do Alto Rio Negro denominada “Cabeça do Cachorro”. Note-se que a parte do mapa do lado esquerdo lembra a cabeça do animal.	63
Figura 20 - Mapa da localização dos povoados Desana espelhados pela região do Alto Rio Negro.....	65
Figura 21 - Imagem de indígenas da etnia Dessana em frente a uma de suas malocas, às margens do rio Tiquié-ARN.....	66
Figura 22- Imagem de mulheres Desana mostrando seu artesanato	70
Figura 23 - Imagem de mulher indígena Desana com pintura corporal.....	71
Figura 24 - Imagem de mulheres desana frente a maloca das artesãs-perceba o grafismo típico desse povo, juntamente com as figuras do sol, da lua e da cobra, símbolos da mitologia Desana	73
Figura 25 - Imagem da faixa vista pelo lado esquerdo do Teatro Amazonas.....	85
Figura 26 - Imagem do interior do Teatro Amazonas.....	87

Figura 27 - Imagem do ensaio da peça Funeral do grande morto, sob a direção de Nielson Menão.....	92
Figura 28 - Imagem do espaço onde funcionava o TESC, na sede do SESC	95
Figura 29 - Imagem da Cia e Espaço POMBAL	97
Figura 30 - Imagem do Espetáculo Noite Negra- Na Cia e Espaço POMBAL-Ano de 2014 .	98
Figura 31 - Imagem da Cena da peça Poronominare.....	99
Figura 32 - Da esquerda para a direita: Marcio Souza, Feliciano Lana, Aldisio Filgueiras, Casimiro Béksta e Adelson Santos, 1975. Período em que Dessana Dessana passava pela fase da pesquisa para a criação do musical.	101
Figura 33 - Casimiro Béksta no documentário "O Começo Antes do Começo (Direção Márcio Souza e Roberto Kahané).....	103
Figura 34 - Dessana Dessana-Yebá-Beló.....	106
Figura 35 - O Trovão Cobra-Canoa (Trovão-Cobra-Barco em Dessana Dessana desenhada por Feliciano Lana	108
Figura 36 - Yebá Beló, em seu trono de quartzo branco na estreia de Dessana Dessana, a ópera, no 21º FAO-2018	112
Figura 37 - Yebá-Buró fumando seu cigarro de ipadu e convocando os trovões e o Neto do Mundo	113
Figura 38 - Yebá Buró e as cinco casas de transformação.....	123
Figura 39 - A maloca do mundo em forma de balão e as cinco malocas dos Trovões (casas de transformação) dos Trovões -layout de como ficou a estrutura hierárquica da maloca	124
Figura 40 - Buraco na laje de pedra da cachoeira de Ipanoré, lugar onde os primeiros ancestrais Desana emergiram para esse mundo, depois da longa viagem no ventre da Cobra-Canoa	128
Figura 41 - Pintura na maloca Desana com grafismo característico desse povo.....	133
Figura 42 - Indígena Desana com pintura corporal	134
Figura 43 - Mulher indígena Desana com pintura corporal cerimonial.....	135
Figura 44 - Jovem indígena Desana com pintura corporal cerimonial completa. Nota-se os desenhos do saiote com o olho da cobra, idêntico aos das malocas	136
Figura 45 - Indígena Dessana mostrando Grafismo em maloca Desana.	138
Figura 46 - A esfera ümükopatore e suas quatro camadas.....	141
Figura 47 - Umukosurãpanami e Umukomahsu Boreka ingressam na casa do terceiro Trovão para buscar suas riquezas e com elas criar a humanidade.....	142
Figura 48 - Cobra Norato matando Caninana (ou Mariazinha).....	144

Figura 49 - Capa do livro Cobra Norato, de Raul Bopp	145
Figura 50 - Desenho de autoria do ilustrador e artista plástico Feliciano Lana	148
Figura 51 - Grafismo com traços da Cobra-Canoa na maloca Desana e nos corpos dos indígenas.....	149
Figura 52 - Jovem indígena Desana com pintura no rosto cerimonial com representação da Cobra-Canoa. Note os desenhos do saiote com o olho da cobra, idêntico aos das malocas..	150
Figura 53 - Grafismo em maloca Desana com a imagem da Cobra-Barco.....	151
Figura 54 - Boreka fumando seu cigarro de ipadu e soprando a fumaça fazendo com que as coisas apareçam no mundo. Ilustração de Feliciano Lana-Esse desenho não faz parte dos desenhos de Antes o mundo não existia.....	152
Figura 55 - Pedra em Itapinima, no baixo Uaupés, abaixo de Taracué, a história da conquista das flautas sagradas pelos homens Desana, que haviam sido “roubadas” pelas mulheres, de acordo com a citação acima.....	156

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMARN - Associação das Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro

ARN - Alto Rio Negro

FAO – Festival Amazonense de Ópera

FOIRN - Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro

FUNAI - Fundação Nacional do Índio

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

PIN- Polo Industrial de Manaus

SESC- Serviço Social do Comércio

TESC- Teatro Experimental do Serviço Social do Comercio

TUA – Teatro Universitário do Amazonas

UNIRT - União das Nações Indígenas do Rio Tiquié Povoado São João Batista

UEA – Universidade Estadual do Amazonas

UEA – União dos Estudantes do Amazonas

UnB – Universidade de Brasília

USP – Universidade de São Paul

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 RELAÇÕES ENTRE MITO E LITERATURA: DUAS MODALIDADES MÍTICAS EXISTENTES ENTRE OS DESANA	22
INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO PRIMEIRO	23
1.1 Relações entre mito e literatura: Mircea Eliade, Marcos Frederico Kruger, Malinowski e Casimiro Beksta	27
1.2 A coleção editorial intitulada “Narradores indígenas do Rio Negro”	36
1.3 A “literatura” dos povos indígenas: a oralidade do mundo ocidental igualmente fornecendo narrativas para grandes obras literárias: <i>Odisseia, Gilgamesh</i> e o <i>Fausto</i>.	53
1.4 A “escrita” de autoria indígena Desana: a publicação da obra <i>Antes o mundo não existia</i>	58
1.5 O espaço geográfico e mítico dos Desana	62
1.6 A posição do feminino no universo dos Desana: vida material, sociedade, religião e cultura	68
2 O COMEÇO ANTES DO COMEÇO: A RE-ESCRITURA DO MITO FUNDANTE DOS DESANA, REALIZADA POR MÁRCIO SOUZA	75
INTRODUÇÃO DO SEGUNDO CAPÍTULO	76
2.1 Antecedentes do Teatro Mítico	82
2.2 O dramaturgo Márcio Souza	88
2.3 Grupos que encenam sobre a cultura indígena	90
2.3.1 O Grupo de teatro TESC	91
2.3.2 O grupo de teatro Pombal	96
2.4 <i>Dessana Dessana</i>: a ópera mítica	100
2.4.1 As sequências da Peça	105
2.4.2 <i>Dessana Dessana</i> , a Ópera	110
2.4.3 Iebá-Beló e o elemento feminino no rito de iniciação em <i>Dessana Dessana</i>	112
3 ANÁLISE DA TRAVESSIA DO MITO COSMOGÔNICO PARA A ESCRITURA TEATRAL	115

INTRODUÇÃO DO TERCEIRO CAPÍTULO	116
3.1 O elemento de iniciação mítica: Yebá Buró, uma presença divina na narrativa	119
3.2 Os <i>Desana-Kêhíripôã</i>: eles que desenhavam os sonhos.....	131
3.3 Os elementos narrativos.....	139
3.3.1 Os trovões, ou a história dos cinco deuses criados por Yebá Buró	140
3.3.2 A Cobra-Canoa, ou o condutor das personagens e da narrativa	143
3.3.3 Os elementos sagrados: instrumentos musicais, como marcas do matriarcado.....	153
3.4 Construtos ideológicos na gênese dos textos <i>Antes o mundo não existia</i> e <i>Dessana Dessana</i>	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS	172

INTRODUÇÃO

O que motivou a escolha de se pesquisar sobre mito cosmogônico e de criação em suas duas versões e de se fazer um diálogo entre elas, a escrita e a cênica, foi não somente o entusiasmo pela vasta e tão pouco ou insuficientemente conhecida cultura indígena amazônica, mas também o desejo de se aprender na teoria o que a autora deste trabalho já intuía na prática sobre o teatro e o fazer teatral. A cidade de São Gabriel da Cachoeira, município que abriga entre seus moradores, mais de vinte e sete etnias indígenas, entre eles os Desana¹, povo indígena subdividido em quatro clãs, onde cada um destes tem um sem números de histórias sagradas, míticas ainda não estudadas, motivou a autora a desenvolver pesquisas para que se conheçam essas histórias ancestrais.

Optou-se por uma pesquisa com abordagem qualitativa, o que não era a intenção inicial; foi necessário redirecionar os rumos da mesma, por conta da Pandemia de Covid-19 e da não autorização, por parte da FUNAI e de outros órgãos, para que fosse feita também uma pesquisa de cunho investigativo, onde se pretendia entrevistar Luiz Lana, um dos autores da obra Desana, e também Feliciano Lana, líder do povo Desana, este que infelizmente veio a falecer vitimado pela COVID-19 e que foi o responsável pelas ilustrações e divulgação no Brasil e em outros países, da cultura Desana e da *Coleção Narradores do Rio Negro*. Era um grande artista plástico, reconhecido mundialmente.

O escritor Márcio Souza já vinha fazendo, desde a década de 1960, com o grupo de teatro que ele dirigiu por mais de dez anos, mesmo em plena Ditadura Militar, um trabalho voltado exclusivamente para levar aos palcos do Teatro Amazonas o que ele denominou de “Palco Verde”. Ele posteriormente veio a publicar um livro com esse título, justamente contando neste as suas experiências com a dramaturgia, voltadas para essas histórias míticas. Algumas dessas já foram publicadas pelos indígenas, que se uniram em uma associação e criaram a sua própria editora, através da FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro) dando início assim, à coletânea de obras publicada com o título de *Coleção Narradores do Rio Negro*, mas apesar desses esforços, ainda assim essas obras

¹ A grafia do nome do povo *Desana* se escreve somente com uma letra S, a pronúncia fica (*Dezana*). Marcio Souza deu o título de *Dessana Dessana* para a sua peça teatral. Como a peça foi escrita e encenada antes da obra - escrita pelos autores indígenas -, as pessoas comumente pronunciam o nome *Desana* como se tivesse duas letras S, porque a sua versão cênica é mais conhecida.

- cujo livro de número I, é o que será analisado aqui - são pouco conhecidas do grande público leitor.

A experiência da autora deste trabalho como docente do curso de Letras, Língua Portuguesa da Universidade Federal do Amazonas-FLET/UFAM oportunizou colocá-la em contato com os alunos indígenas discentes desse curso, na cidade de São Gabriel da Cachoeira, um dos Polos da UFAM dos municípios do Amazonas. Estes alunos lhe contavam sobre essas histórias sagradas. As etnias ali representadas, com seus mitos e lendas, foram um grande incentivo para se pensar em levar toda aquela riqueza de conhecimento ancestral para a escrita de uma tese, foi lá que ela ficou conhecendo o projeto de publicação das obras dos indígenas. Dessas experiências nasceu o desejo de se pesquisar sobre o mito dos *Desana-Kehiriporã*, que residem às margens do Rio Tiquié, na região do Alto Rio Negro-ARN. Os Desana são um povo que não está centrado em um único lugar, eles também habitam em comunidades localizadas nas regiões do Rio Papuri e demais afluentes, além de outras localidades.

Esta pesquisa é, até onde se tem conhecimento, inédita, não se tem informações de que já houve um trabalho investigativo em programas de pós-graduação sobre ela, no caso a obra *Antes o mundo não existia*, que é a primeira obra literária escrita por indígenas. Em relação ao espetáculo teatral *Dessana Dessana*, também existe pouco material de estudos escrito sobre. É um grande desafio escrever a respeito de duas obras, cada uma em seu campo das artes, fazendo um diálogo entre as mesmas, que tão bem representam a diversidade cultural dos povos indígenas amazônicos.

Como forma de valorizar e reconhecer o vasto universo literário dos autores amazonenses, que em suas obras tão bem retratam as peculiaridades culturais desse povo, é que esta pesquisa tomou forma e tem como objeto de estudo, a literatura comparada e a reescritura cênica do mito cosmogônico do povo Desana e para tal, será feito um diálogo do musical *Dessana Dessana: ou o começo antes do começo* (Teatro I, 1997), do autor amazonense Márcio Souza, com a obra literária dos autores da etnia indígena Desana, Umusi Parokumu e Toramu Kehiri, *Antes o mundo não existia-Mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã* (Coleção Narradores do Rio Negro. Livro I, 1995).

As narrativas indígenas amazônicas têm início na oralidade e só há bem pouco tempo, em termos de história, é que algumas foram escritas e posteriormente publicadas. Em relação às histórias e aos mitos do povo Desana, eles tiveram a ajuda de um padre católico para conseguirem publicar. Mas o que preocupa é o quanto de “contaminação” existe nessas histórias sob a influência do catolicismo. Tanto os religiosos católicos quanto de outras religiões, têm histórico de infiltração nas aldeias indígenas e tentativa de lhes impor seu credo, o que em muito

atrapalha e inicia um processo de descaracterização de suas culturas ancestrais ou em muito também influencia na deturpação de suas origens míticas.

Quem lê pela primeira vez a obra *Antes o Mundo não existia* (Coleção Narradores do Rio Negro. Livro I, 1995), percebe imediatamente a influência do catolicismo, a começar pelos autores, que têm nomes indígenas e também nomes católicos, uma exigência da religião imposta aos indígenas, que considera seus nomes pagãos, e após o batismo, precisam mudar de nome: Então, os autores têm os seguintes nomes indígenas e católicos: Umusi Parõkumu (Firmiano Arantes Lana) e Tõrãm Kehíri (Luiz Gomes Lana).

Podemos até imaginar, pela “boa vontade” do Padre Casimiro Becksta (que durante muitos anos conviveu com os Desana) em ajudar os dois autores indígenas, que ele tivesse tido a sensibilidade de não deixar que a sua religião os influenciasse, mas não foi o caso; nota-se na obra essa forte característica do catolicismo, influência essa que foi levada ao teatro quando a obra em questão foi transformada em *Dessana Dessana*, o musical, e apresentada pela primeira vez no Teatro Amazonas, por ocasião de sua reinauguração, no ano de 1975, depois de dois anos de reformas. O homem branco está fortemente representado no espetáculo teatral, e o leitor da obra Desana e o espectador do musical escrito e dirigido por Márcio Souza nitidamente logo pode perceber essa influência.

Os nomes de alguns personagens também têm grafias diferentes nas duas obras. A personagem feminina e principal, que inicia o mito Desana, se chama Yebá Buró em *Antes o mundo não existia* e Yebá-Beló, em *Dessana Dessana*. O próprio nome desse povo, que se escreve com um “s”, ganha dois “ss” no título do espetáculo.

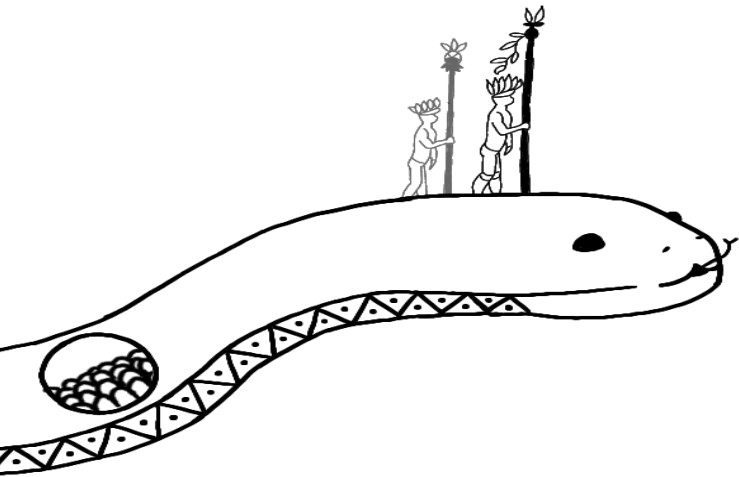
O autor Márcio Souza teve um primeiro contato com Luiz Lana, pertencente à etnia Desana, quando levou ao teatro a peça teatral de sua autoria: *A paixão de Ajuricaba*, que foi o primeiro grande sucesso de público do teatro experimental do SESC, o TESC-AM. O encontro foi feito através do antropólogo e padre Casimiro Becksta, e foi assim que o TESC tomou conhecimento do mito cosmogônico da criação do mundo e da humanidade, segundo o povo Desana, habitantes do Alto Rio Negro, às margens do Rio Tiquié

O espetáculo *Dessana Dessana* é carregado de dramaticidade, onde se pode notar que o sagrado feminino, representado pela figura de Yebá-Beló, que dá origem ao mito, desperta emoção e respeito no espectador. É uma figura solene, que se apresenta no palco com o som de trovões, em sua saudação, e a partir de então, começa o mito cosmogônico iniciado por ela. Já na obra *Antes o mundo não existia*, essa dramaticidade através da figura mítica feminina também têm essa força que é mostrada no palco, mas não com o recurso cênico usado na peça teatral, já que a prosa é uma linguagem totalmente diferente, por essa e por outras questões,

essas diferenças causaram preocupação em Umusi Parõkumu e Tõrãm Kehíri, o que fez com que eles tomassem a decisão de escrever a obra e publicá-la e que segundo eles, é a verdadeira história do mito cosmogônico e de criação do povo *Desana-Kéhíripõrã*.

1 RELAÇÕES ENTRE MITO E LITERATURA: DUAS MODALIDADES MÍTICAS EXISTENTES ENTRE OS DESANA

.....Antes do *antes*: o contexto do texto.²



*“Eles combinaram de nos matar, mas nós
combinamos de não morrer”*
(Conceição Evaristo)

² A Cobra-Canoa (o Terceiro Trovão) foi desenhada neste capítulo e nos outros dois seguintes, pelas mãos da ilustradora Alexandra de Paula Oliveira, especificamente para este trabalho - o grafismo foi feito ao contrário do de Feliciano Lana, respeitando os direitos autorais, mas a imagem é fiel aos traços gráficos Desana. Os indígenas na cabeça da cobra são: em 1º plano – Umukomahsu Boreka e o 2º é Umukosurãpanami, o Bisneto do Mundo, um espírito, por isso ele está transparente, porque não tem corpo físico e é representado como um menino na narrativa Desana. Eles carregam coisas sagradas nas mãos para criar as pessoas e as coisas do universo.

INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO PRIMEIRO

A oralidade é uma característica dos mitos indígenas, igualmente como nas diferentes culturas em todo o mundo. Os mitos cosmogônicos, de origem e de criação dos povos indígenas e povos da floresta amazônica também estão inseridos nesse contexto.

De acordo com Santos (2014, p.11) a Cosmogonia ou Cosmologia estuda as teorias de origem do mundo, da ordem do mundo e do movimento do mundo no espaço e no tempo, no qual a humanidade é apenas um dos muitos personagens em cena. A cosmogonia determina o espaço que o Homem ocupa no cenário total e revela entendimentos que apontam a interdependência constante e a sintonia presente nas trocas de energias e forças essenciais de conhecimentos, de habilidades e das capacidades que dão aos personagens a origem de sua renovação, seu perpetuamento e sua criatividade.

No convívio cotidiano, essas percepções orientam e vão dando sentido permitindo então, interpretar os eventos e ponderar as decisões tomadas. Estas são manifestadas pelo viés da linguagem simbólica da dramaturgia das cerimônias e dos rituais. A música, os enfeites corporais, possibilitam o acesso a outras dimensões do cosmos, com momentos vivenciados de outros espaços do mundo e do ciclo da vida e também a morte.

Santos (2014, p.11) também conceitua mitos como narrativas orais que contêm fatos considerados importantes para um povo ou para um determinado grupo social e que desenvolvem um contíguo de histórias dedicadas a contar as peripécias dos heróis que viveram no princípio do mundo (no tempo mítico ou nas origens, como no caso do mito dos Desana e de outros povos indígenas do Alto Rio Negro aqui analisados) quando tudo foi criado e o mundo composto, o que se enfatiza, nessa perspectiva, é o caráter de narrativas, de oralidade, que os mitos têm.

Essas características acima citadas são bem perceptíveis nas obras aqui analisadas: *Antes o mundo não existia* (1995) e *Dessana Dessana* (in Teatro I, 1997). Essas duas obras, tanto a prosa quanto a peça teatral, versam sobre essas histórias míticas que acontecem em um tempo primordial, como descrito nas duas; “no começo antes do começo”.

Não é difícil entender o mito como uma metáfora das relações entre a arte e a memória de um povo. Gilgámesh, que foi o quinto rei de Úruk, após o acontecer o dilúvio, passa por experiências que vão levá-lo a compreender a existência humana (essa epopeia aqui também será descrita neste capítulo, mais adiante). Ele, Gilgámesh, vai necessitar da memória para preservar a sua lembrança e, assim, manter o seu poder (Sín-léqi-unnínni, 2017). É isso que Umusi Parõkumu também faz; ele vai se valer de sua memória para narrar o mito Desana para

o seu filho, que transcreve para o papel a medida que seu pai vai contando as histórias do seu clã.

De que adiantariam os feitos dos grandiosos se caíssem no anonimato? A memória é um modo de um povo ou cultura sobreviver e narrar, é uma maneira de “ludibriar” a morte; em laços de similaridade, lembrar e contar são recursos estratégicos para refutar o silêncio e afirmar o desejo de vida e de continuidade (Ramos, 2014). Escrever e teorizar sobre as memórias, sobre o tempo primordial dos Desana através de sua oralidade, é também um modo de adentrar nessas memórias para que se possa entender como elas foram criadas e ganharam corpo.

O pai, Umusi Parōkumu (Firmiano Arantes Lana) de Tōrām̄ Kehíri (Luiz Gomes Lana)³, vai lhe narrar o mito dos *Desana-Kehiriporã* (os filhos (dos desenhos) do sonho) a partir de suas memórias que lhe foram contadas oralmente por seus antepassados Parōkumu e Kehíri (1995). Essa narrativa é feita de modo intercalado, pois no prefácio da obra há uma nota explicativa sobre essa escrita⁴, que ela não se fez de modo contínuo, mas sim de acordo com a vontade do pai em narrar ao filho. De acordo com Berta Ribeiro:

Este volume reúne os mitos mais importantes da cultura Desana, na versão de um de seus grupos de descendência, os Kehiriporã (os filhos (dos desenhos) do sonho) ao qual pertencem os narradores. Trata-se de uma edição revista e ampliada que abre a Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro, destinada prioritariamente ao povo indígena da região. (Ribeiro, p. 9-10, 1980, in Parōkumu; Kehíri, 1995, p. 12).

Tzvetan Todorov em sua obra *As estruturas narrativas* (2008), vai nos lembrar de que: “A narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte”. Mircea Eliade (2019) ressalta que uma característica comum a todos os povos é a necessidade de contar ou narrar, desenhar

³ É importante pontuar que as nações indígenas, ao serem apresentadas ao catolicismo, passavam a renunciar ao seu nome indígena (se percebe claramente aí o processo de renúncia às suas origens e sua cultura) e adotavam nomes católicos. Via de regra, eles tinham o mesmo sobrenome, então, uma nação ou comunidade inteira de indígenas tinha o mesmo sobrenome, emprestado de algum religioso católico ou de alguém que eles admiravam, daí os Desana terem o mesmo sobrenome também: Lana, independente se parentes ou não. Marcio Souza também faz alusão a essa peculiaridade em um de seus contos: *A caligrafia de Deus*, cujo sobrenome de todos os indígenas era Pimentel. A *Caligrafia de Deus* é composto por cinco histórias, escritas em diversos períodos, tendo Manaus como ponto de ligação. Através delas se acompanha a decadência de uma cidade que um dia foi considerada uma das mais belas e ricas do país. Temos neste livro uma Manaus que ao receber aqueles que fogem ao destino têm a sua identidade ainda mais desintegrada, é o caso da índia Izabel Pimentel, que se rebela contra o seu vilarejo e termina como prostituta, cheia de penduricalhos na Zona Franca (Polo Industrial da cidade de Manaus, capital do estado do Amazonas), cuja calcinha verde-limão é seu traço distintivo. Márcio Souza toma o Amazonas como emblema ao mostrá-lo sem saída, em que as contradições só se agravam. Cenário trágico, mas embebido no humor mordaz característico do autor, que dá vazão ao riso do leitor.

⁴ Estamos trabalhando com a segunda edição de *Antes o mundo não existia*, a primeira foi publicada em 1980, com 239 páginas, pela Livraria Cultura Editora (São Paulo) com uma tiragem de 5.000 exemplares e encontra-se esgotada. Tem introdução e notas da antropóloga Berta G. Ribeiro (que aqui será citada, devido à relevância de seu trabalho publicado sobre os “desenhos dos sonhos” do clã Desana aqui estudado) e destinada ao público externo. Não conseguimos adquirir um exemplar dessa primeira tiragem, infelizmente. Essa que estamos usando em nossa pesquisa é de 1995 e faz parte da Coleção Narradores Indígenas do Rio, e *Antes o mundo não existia* é o Volume I dessa coleção.

ou cantar as suas histórias e mitos, sejam esses últimos de origem ou de criação. A estrutura, o emprego e a evolução do mito compõem presentemente um estudo indispensável nas modernas ciências da humanidade, não somente porque a ela se juntam fundamentalmente as inquisições sobre o significado do mundo e da existência da raça humana, mas principalmente porque dele está sujeito essencialmente o entendimento do modo como este processa a linguagem, expressão e comunicação.

Neste capítulo, trataremos sobre como o mito de origem dos *Desana-Kêhíripõrã*, (um dos quatro clãs da etnia Desana, povo indígena que habita a região do alto Rio Negro, nas proximidades do município de São Gabriel da Cachoeira, no estado do Amazonas⁵), passou da oralidade para o papel e ficou conhecida no meio acadêmico e cultural pela obra que deu nome à esse conjunto de mitos desse clã: *Antes o mundo não existia-Mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã* (Coleção Narradores do Rio Negro. Livro I, 1995), obra que escrita por dois autores dessa etnia, que respectivamente se apresentam com nomes Desana e também nomes católicos, já anunciando, então, a influência do catolicismo no meio desse povo, caso não raro, levando-se em consideração que essa peculiaridade acontece em quase todas as sociedades indígenas amazônicas.

A oralidade e a literatura se entrelaçam para, através dessa “união” nos contar sobre essas duas formas de se narrar os mitos e histórias sagradas dos *Desana-Kêhíripõrã*, os “Filhos (dos desenhos) dos sonhos” e que ultrapassou os limites territoriais do Alto Rio Negro e chegou até a cidade de Manaus e inspirou a criação de *Dessana Dessana*, peça teatral escrita por Márcio Souza, com a colaboração do escritor e poeta Aldisio Filgueiras.

O primeiro subcapítulo ocupar-se-á de compreender as Relações entre mito e literatura que, em uma visão abrangente, se complementam e são duas formas de elucidar e interpretar a realidade, ou reinterpretá-la, por meio do imaginário, como tentativas de teorizar sobre os aspectos sociais e ontológicos do ser humano.

⁵ Os índios que vivem às margens do Rio Uaupés e seus afluentes – Tiquié, Papuri, Querari e outros menores – integram atualmente 17 etnias, muitas das quais vivem também na Colômbia, na mesma bacia fluvial e na bacia do Rio Apaporis (tributário do Japurá), cujo principal afluente é o Rio Pira-Paraná. Esses grupos indígenas falam línguas da família Tukano Oriental (apenas os Tariana têm origem Aruak) e participam de uma ampla rede de trocas, que incluem casamentos, rituais e comércio, compondo um conjunto sócio-cultural definido, comumente chamado de “sistema social do Uaupés/Pira-Paraná”. Este, por sua vez, faz parte de uma área cultural mais ampla, abarcando populações de língua Aruak e Maku. Disponível em <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Desana> Acesso em 10/08/2021.

O segundo subcapítulo tratará sobre a coleção intitulada *Narradores indígenas do Rio Negro*. Narrativas dos povos indígenas habitantes do Rio Tiquié, na Amazônia, escrita na década de 1940 e publicada nos anos 1960, e da qual faz parte a obra aqui estudada.

O terceiro subcapítulo tratará sobre a “Literatura” dos povos indígenas: a oralidade do mundo ocidental igualmente fornecendo narrativas para grandes obras literárias, como a *Odisseia*, *Gilgamesh* e o *Fausto*.

O quarto subcapítulo será dedicado a “escrita” indígena e especificamente a dos Desana e também será descrito como foi realizada a escrita e a publicação da obra *Antes o mundo não existia*.

O quinto subcapítulo explicará sobre como é O espaço geográfico e mítico dos Dessana, registrando os aspectos físicos e culturais desse povo.

O sexto subcapítulo será dedicado a escrita sobre a posição do feminino no universo dos Desana: vida material, sociedade, religião e cultura, que é importante, levando-se em consideração que o feminino tem papel fundamental na obra, pois a figura que dá início a criação do mundo na mesma é feminina.

Portanto, o objetivo dessa pesquisa será, através do diálogo das duas modalidades das narrativas míticas do clã dos Desana *Kêhíripõrã* (da Obra *Antes o mundo não existia* com o Musical *Dessana Dessana*), analisar a escrita desses mitos de origem e de criação desse povo, as influências externas que essa escrita sofreu e que conseqüentemente influenciaram também a forma como o mito Desana foi passado da oralidade para o papel, fazendo também uma reflexão sobre a adaptação dessas narrativas míticas feitas pelo escritor Marcio Souza. em *Dessana Dessana*. Essa análise será feita à luz da oralidade e da literatura, tomando como base teórica os pesquisadores que se debruçaram sobre esses estudos, mas principalmente os que conhecem e estiveram em contato com esses povos e puderam observar de perto sua cultura e sua estrutura social.

1.1 Relações entre mito e literatura: Mircea Eliade, Marcos Frederico Kruger, Malinowski e Casimiro Beksta

Para este, escolhemos três autores que, com suas respectivas obras sobre mitos, irão contribuir para que se possa analisar sob esses três tipos de vieses: o de Eliade (1975), com suas obras que tratam sobre a questão mítica e sobre mitos de criação e mitos de origem e tempos primordiais; Kruger (2011), que trata sobre mitos indígenas amazônicos e especificamente sobre os mitos Desana, fazendo uma análise do mito cosmogônicos e dos mitos de criação descritos na obra *Antes o mundo não existia* e por fim Malinowski, que com a obra *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1976) lançou as novas bases sobre os estudos antropológicos a respeito das sociedades indígenas, leitura obrigatória para quem quer analisar como funciona a etnografia desses povos e se faz relevante para nossa pesquisa.

Cada um desses teóricos e suas obras têm algo importante a nos dizer sobre como devemos olhar para a cultura e para a história dos povos indígenas e sobre como o homem “branco” a modificou, descaracterizou ou destruiu.

Ao longo dos séculos, a coletividade adquiriu e ganhou conhecimentos, e com a tradição e o desenvolvimento de símbolos, a humanidade inventou formas com as quais poderia dar um sentido ao seu mundo e para que se possa explicar o mundo, os homens criaram os mitos, para que pudessem dar significado ao que não podiam entender ou explicar, nos quais se tornariam padrões a serem seguidos e que pudesse explicar toda a inquietação desse homem em relação ao que ele não podia dominar ou controlar, digamos assim. Com a complexidade das relações humanas e essas respostas que o homem trouxe como sentido de sua realidade é perceptível um quê de fantasioso ou um imaginário, onde esse homem perpetua tudo aquilo em que acredita.

O imaginário é uma dimensão que faz parte de todas as sociedades, quer sejam primitivas ou civilizadas e que vem dar um significado a tudo aquilo que perceptivelmente nos cerca. A partir dos conhecimentos que são construídos pelos povos, pelas sociedades, o homem vai construindo também um sentido para sua vida, criando símbolos, mitos, então, o homem termina por expressar suas crenças naquilo que ele aceita como sendo real, através de representações. Essas representações são achadas no imaginário social, e nesse sentido, o imaginário é assentido pelo coletivo, que vai construir aquilo que os grupos sociais determinam como sendo real (Montalvão, 2016).

Para Eliade (2019) os mitos são arquétipos transmitidos por meio das narrativas míticas. Ele vai nos mostrar como o mito se torna importante para se compreender determinados comportamentos que surgem nas sociedades.

Ao abordarmos essas temáticas debatemos sobre a narrativa literária, que é uma narrativa onde se expressa também o imaginário. As ferramentas teóricas que Mircea Eliade vai propor permitem a apreciação dos textos que evidenciam como a narrativa literária contribui para que os estudos históricos possam compreender elementos do imaginário social, o que é bem perceptível na narrativa mítica Desana em *Antes o mundo não existia*. Eliade também, ao se referir ao sagrado, propõe o termo “hierofania” que significa “quando o sagrado se manifesta” se nos revela (p. 16).

Então, de acordo com Eliade (2019), o mito era visto, anteriormente, como “algo” relacionado à mentira, à ilusão. Entretanto, a principal função do mito consiste em revelar de que forma surgiram as “coisas” que estão ao redor do ser humano. Por esse motivo, envolve seres “místicos” que explicam também a espécie humana: “O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio.” (Eliade, p. 11). Também para este teórico, torna-se importante o conhecimento do mito para o conhecimento da própria origem. Assim, deve-se entender o mito como acontecimento verídico apoiado em seres sobrenaturais que fazem parte de diferentes culturas:

É significativa a distinção feita pelos indígenas entre as “histórias verdadeiras e as histórias falsas”. Ambas as categorias de narrativas apresentam “histórias”, isto é, relatam uma série de eventos que se verificaram num passado distante e fabuloso. Embora os protagonistas do mito sejam geralmente Deuses e Entes Sobrenaturais, enquanto os dos contos são heróis ou animais miraculosos, todos esses personagens têm uma característica em comum: eles não pertencem ao mundo cotidiano. Não obstante, os indígenas sentiram tratar-se de “histórias” radicalmente diferentes. Tudo o que é narrado nos mitos *concerne diretamente a eles*, ao passo que os contos e as fábulas se referem a acontecimentos que, embora tenham ocasionado mudanças no mundo (cf. as peculiaridades anatômicas ou fisiológicas de certos animais), não modificaram a condição humana como tal. (Eliade, 2019, p.15).

Para os Desana, seus mitos são realidades sagradas e sua visão de cosmogonia parte do que eles conhecem do seu lugar de origem; as coisas ou objetos sagrados com os quais a Avó do mundo, Yebá Buró⁶ dá início à criação do mundo e da humanidade são instrumentos simples: 1- banco de quartzo branco, 2- uma forquilha para segurar o cigarro, 3- uma cuia de ipadu, 4-

⁶ Aqui um vídeo com a obra narrada: https://youtu.be/CirpI_a_FJI Acesso em: 02 de abr. de 2021. É interessante o vídeo porque conta a mesma história, mas Yebá Buró se transformou em uma figura masculina; não é mais a Avó do Universo, é o Avô do Universo, é contada na língua Desana.

o suporte dessa cuia de ipadu, 5- uma cuia de farinha de tapioca. 6- o suporte para segurar essa cuia, que significa a mesma coisa que forquilha:

Haviam coisas misteriosas para ela criar-se por si mesma. Haviam seis coisas misteriosas: um banco de quartzo branco, uma forquilha para segurar o cigarro, uma, cuia de ipadu⁷, o suporte desta cuia de ipadu, uma cuia de farinha de tapioca e o suporte desta cuia. Sobre estas coisas misteriosas é que ela se transformou por si mesma. Por isso, ela se chama a "Não Criada". (Parökumu; Kehiri, 1995, p.19).

Malinowsky, em seu ensaio sobre os “povos antropológicos”, vai propor que estes povos estão perdendo sua autenticidade, sua “ingenuidade” ao ingressarem indevidamente na (pós)modernidade ocidental. Esse era o receio de Firmiano e Luiz Lana; o de que suas histórias primordiais fossem contadas de modo errado ou se perdessem ou fossem corrompidas por essa intromissão. E para que fossem contadas e escritas do modo certo, esse trabalho teria que ser feito por um Desana, e não por outros indígenas de outras nações ou pelo “homem branco”. Nesse contexto, esse homem branco era representado pelos padres da congregação Salesiana, à qual pertencia o padre Casimiro Beksta.

Esses dois, Malinowsky e Beksta têm em comum o fato de terem convivido por longo período com seus objetos de estudo e pesquisa; o primeiro, antes de publicar sua obra *Argonautas do Pacífico Ocidental* no ano de 1922, sendo então uma etnografia pioneira e revolucionária que definiu então boa parte dos parâmetros de pesquisas. Ele viveu em uma sociedade por um extenso período, aprendendo sua língua, seus costumes e compartilhando seu dia a dia, realizando o que se chama de "observação participante"

Com a publicação de *Argonautas*, desfaz-se categoricamente a visão das sociedades tribais como fósseis vivos do passado, ou peças de museu, com crenças e costumes irracionais e desconexos, como os ocidentais assim os classificavam. Ele vai descrever como os povos das ilhas Trobriand dão sentido ao mundo, "do ponto de vista nativo", e mostra a complexidade, vivacidade e sofisticação desse povo e de sua cultura. A introdução da obra é uma aula sobre as bases de uma pesquisa de campo científica, seus princípios e seus métodos.

Malinowski descreve primeiramente o cotidiano dos habitantes das Ilhas Trobriand, na Melanésia, em particular, o funcionamento do Kula, um intrincado sistema de trocas que acontecia em um conjunto de ilhas, em que se trocavam objetos preciosos ao longo de um ano.

⁷ Seu nome é Ahpi em Desana: um arbusto (*Erythroxylum coca* var. *ipadu*) cujas folhas são tostadas e socadas em pilão especial (ahpideariru). São misturadas às cinzas de uma espécie de embaúba (ahpimoa "sal de ipadu"). O pó é mascado e engolido.

Esses povos eram exímios navegadores, e por isso foram chamados de “argonautas”, uma referência aos tripulantes da nau Argo da mitologia grega.

Figura 1 - Trobriandeses “argonautas” saem para uma expedição Kula em uma canoa.



Fonte: Malinowski (1976)

Malinowsky (1976), ao conviver com esse povo e observar seus costumes e seu comércio de trocas, o *Kula*, descobre que o sistema utilizado por esses nativos dessas ilhas não se resume meramente a simples troca, mas a um intrincado sistema que envolve relações sociais, míticas e também mágicas para eles. De acordo com Malinowsky (1976, p.27) “a importância que a magia assume nesta instituição constitui uma das facetas mais interessantes e intuitivas do *Kula*”.

A realização dos rituais de magia e o uso de formulas mágicas são essenciais para o bom êxito do *Kula*. Essas descobertas relativas a essas peculiaridades dos povos das ilhas só foi possível de se descobrir porque Malinowsky (1976) conviveu junto a eles e pôde observar de perto todos os costumes daqueles povos, assim igualmente o fez Casimiro Beksta com os Desana, mas apesar de ele ter convivido e observado também de perto essa cultura, (ao contrário de Malinowsky, que fez suas pesquisas e observações sem interferir na cultura dos observados) não se pode afirmar que Beksta fez o mesmo, levando-se em consideração que ele era um

religioso católico e que como tal, eles têm como tradição religiosa, tentar “catequisar” e convencer aos povos indígenas a aderirem ao catolicismo como religião, inclusive como descrito nesta pesquisa, fazendo inclusive com que eles sejam batizados com nomes católicos.

O que se pôde pesquisar sobre o padre Casimiro Beksta é controverso: em algumas fontes se lê que ele não influenciou com o catolicismo a escrita e a publicação de *Antes o mundo não existia*, mas no prefácio da segunda publicação, com a qual trabalhamos e que foi publicada exclusivamente para o público indígena (ao contrário da primeira publicação, que foi destinada ao público externo) Luiz Lana explica que ao terminar de escrever a lápis, mandou os originais para Casimiro Beksta e pediu para que ele publicasse,

Quando estava na metade, aí eu escrevi uma carta ao padre Casemiro. Ainda não era amigo dele, mal o conhecia, mas disse que iria escrever tudo direito. Ele me respondeu e mandou mais cadernos. Fiquei animado. Não escrevia todo dia não, fui perguntando a meu pai. Às vezes passava uma semana sem fazer nada. Quando terminei, quando enchi todo um caderno, mandei o caderno ao padre Casemiro, o original em Desana, a história da criação do mundo até a dos Diloá. Continuei trabalhando, fazendo outro original, já em português. Aí pedi ao padre Casemiro para publicar, porque essas folhas datilografadas acabariam se perdendo, um dia podiam ser queimadas, por isso pedi que fosse publicado para ficar no meio dos meus filhos, que ficasse para sempre⁸. (Ribeiro, 1980, p. 9-10).

O que se questiona e fica na incógnita, já que o padre e um dos autores, o pai, já é falecido (o narrador do mito), é: será que ao revisar a escrita de Luiz Lana, o padre Casimiro não fez na obra sua própria interpretação? Essa pergunta talvez fique sem resposta. Mas o que não se pode negar é que ele contribuiu de fato para que *Antes o mundo não existia* fosse conhecida para além do município de São Gabriel da Cachoeira e seus autores e também Feliciano Lana ficassem conhecidos nacional e internacionalmente, Desses três, os autores e o desenhista, esse último ficou mais famoso e conhecido do grande público leitor da obra.

⁸ Ribeiro, Berta: 1980, *Os índios das águas pretas*, introdução ao livro *Antes o Mundo Não Existia*, p. 9-10.

Figura 2 - À direita, barraca do etnógrafo, Bronislaw Malinowski, próximo às habitações dos nativos



Fonte: Malinowski (1976)

De acordo com Bittencourt (2010) Padre Casimiro Beksta é um referencial silenciado da etnografia dos povos amazônicos. Foi Mitólogo, conselheiro, estudioso da cosmologia dos povos indígenas do ARN e fluente nos seus idiomas nativos. Seu domínio em tukano era total, Escritores, antropólogos, teatrólogos, professores não apenas admiram seu legado, mas assumem, sim, que bebem na fonte de Casimiro Beksta que nunca se eximiu em repassar o que sabe sobre os povos amazônicos. Toledo, (2004, p.15) pontua que a história de um país só existe, efetivamente, nos apontamentos e registros que foram feitos dela. Então, no caso do Brasil, os acontecimentos foram narrados sob o ponto de vista de um povo forasteiro e estranho aos costumes dos que aqui já viviam, os indígenas. A primeira manifestação cênica da qual se tem registro no Brasil surge precisamente deste confronto, desse enfrentamento de dois mundos, com visões inteiramente opostas.

Hans Staden, Jean de Léry, e Théodore de Bry não são tão conhecidos como Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio e Álvares Cabral, mas são igualmente responsáveis pela criação da imagem do Brasil para o resto do mundo e sua visão se distancia das concepções míticas que

povoaram a mente dos europeus na época dos descobrimentos, inaugura-se, assim, um esforço de representação mais detido dos indígenas e das indígenas brasileiras em obras que se popularizaram rapidamente em toda a Europa. Eles traçaram uma descrição mais detalhada dos indígenas por que de fato conviveram com eles. Isso os auxiliava a remediar, mas não eliminar as distorções na representação desses povos e de seus hábitos.

Diferentemente de Malinowsky, que voluntariamente conviveu com os nativos das ilhas do Pacífico, Hans Staden pode ser considerado o primeiro etnógrafo dos indígenas brasileiros, apresentando um repertório visual e textual sem precedentes sobre a cultura indígena. Isso foi possível por conta de ele ter sido capturado pelos indígenas Tupinambás e ter sobrevivido para divulgar suas experiências junto àquele povo. Ele presenciou desde os pormenores desconhecidos pelos navegadores e artistas que o antecederam, até os temíveis rituais antropofágicos. Essa, de fato, foi uma visão privilegiada sobre a vida e a cultura indígena até então nunca experienciada pelos exploradores. (Anchieta, 2020, p. 109-110).

Márcio Souza, autor de *Dessana Dessana*, também a artista plástica Bernadete Andrade, a escritora Regina de Melo, Socorro Jatobá, que é professora de filosofia e também a antropóloga paulista Berta Ribeiro, todos eles tiveram em Casimiro um elo de ligação até os povos do alto rio Negro e uma contribuição intelectual basilar para desenvolver seus trabalhos. "Eu não fazia nada. Apenas catava línguas, gravava histórias e mitologias. Até hoje tento compreender", dizia o padre, já falecido.

Casimiro, por mais de 20 anos, levou uma vida de visitante e morador itinerante das comunidades do alto rio Negro, em missão como Padre salesiano, a ordem religiosa a qual pertencia. Ele tinha uma formação clássica e era conhecedor de latim e grego, línguas que aprendeu a falar, também era sabedor das línguas nativas e dialogou com os indígenas sem fazer esse contato com a arrogância dos colonizadores e catequistas do passado. Assimilou lendas e mitos, com uma curiosidade quase que pueril, errando e recomeçando de acordo com o ritual de transmissão oral de cada povo com o qual teve contato. Padre Casimiro Beksta dizia que comeu "mais chibé do que a comida da sua própria terra", essa expressão era para dar uma dimensão do quanto ele mergulhou fundo nessas culturas e no convívio com esses povos indígenas.

Casimiro Beksta dizia que tinha medo de reportagem, que outros assuntos são mais interessantes e que há temas mais edificantes do que a sua vida. Bittencourt (2014, p.1) ressalta que: "Quando o procurei, com a intermediação do cenógrafo e diretor de teatro Nonato Tavares, seu amigo de longa data, Casimiro interrompeu a sessão de um trabalho intelectual que realizava há décadas para falar comigo sobre suas pesquisas".

Seu empenho justificava-se: ele achava que o dicionário de Nheengatu organizado por Ermano Stradelli (1852-1926), um clássico da etnografia amazônica, precisava de ajustes, especialmente linguísticos. O conde Stradelli, no final do século 19, foi responsável por um calhamaço de 800 páginas sobre a língua comum indígena que um dia se falou no Brasil. "Gostaria de reeditar o dicionário de Língua Geral. Colocar em ordem, porque ele fez uma mistura", afirmou o padre, reconhecendo de modo tardio, que poderia ter usado o Nheengatu, língua interétnica, quando viajou e residiu no rio Negro (Bittencourt, 2010)

Casimiro⁹ tinha um passado digno de roteiro de cinema. Quando tinha 18 anos, acuado pela guerra e perseguido pela ditadura stalinista fugiu da Lituânia, que na época fazia parte da ex-União Soviética, e foi parar na Alemanha. Órfão de pais e muito religioso, entrou para o seminário e ainda estudante queria ir para a Índia. O convite de um bispo lhe trouxe para o Brasil. Chegou ao Rio de Janeiro em novembro de 1950 e em dezembro de 1951 já estava no Amazonas, enviado pela congregação salesiana.

Anos depois, foi para São Paulo, estudou Teologia no Instituto Pio 12, tornou-se padre e retornou para o alto rio Negro. "Cheguei aqui sem nenhum preparo. Eu sabia apenas que na América do Sul havia índios diferentes dos que tinha nos Estados Unidos", recordava. A desinformação de Casimiro foi o estopim para que ele não se resignasse com a superficialidade. Ao contrário, o padre embrenhou-se aldeias adentro, comunidades pouco contatadas e passou a conviver com o mundo dos mitos, e desse início se iniciou seu interesse em registrar por escrito esses mitos, o que o fez ter contato com as etnias que ali residiam e posteriormente, com os Desana.

Ao longo de sua permanência entre as comunidades amazônicas, o padre morou em praticamente toda a área do alto rio Negro e afluentes, como rios Yauaretê e Tiquié, além de São Gabriel da Cachoeira. Ao primeiro contato, lhe sobreveio o primeiro assombro. Estranhou o fato de as línguas nativas serem consideradas "suja" pela Igreja, daí a obrigatoriedade do português ser exigido pelos religiosos. "Estranhava aquilo. Então eu queria saber o que eles falavam. Pedia que me contassem alguma coisa, uma história. Não encontrei uma palavra suja. Quando precisavam xingar, faziam em português", lembra.

Assim que a perseguição à Língua Geral findou, o padre Casimiro também descobriu a beleza e a sonoridade do idioma. "Era uma língua mais bonita do que o italiano. Palavra onde se colocam cinco vogais, sem uma consoante no meio. Era fantástica, uma construção estranha, mas fácil de entender". A sintaxe amazônica cativou e deixou Casimiro deslumbrado. "Eles

⁹ Pontuo essas peculiaridades da vida do Padre Casimiro Beksta para que se entenda sua trajetória até chegar a Manaus-AM e de lá para São Gabriel da Cachoeira, e não com finalidades biográficas.

usam apenas uma palavra no passado quando contam uma história. O resto é em tempo presente. Muito mais interessante do que a maneira como a gente conta".

O convívio com os povos indígenas trouxe circunstâncias peculiares e levou o padre Casimiro para os mistérios da cosmogonia e das narrativas de criação do mundo dessas nações. Ele então começou a observar o comportamento social desses indígenas, escutando as histórias no seu idioma original, sem a intervenção das traduções. Maravilhado com as narrativas transmitidas de acordo com um rigoroso ritual que ele era obrigado a seguir, Casimiro aprendeu sobre a migração Tukano (que teria vindo do Norte, atravessando os Andes até descer o rio Amazonas), sobre as lendas das mulheres guerreiras, sobre o trovão e sobre as técnicas das narrativas e formas de descrição das histórias e mitos desses povos.

O empenho do Padre Casimiro por conhecer a história do trovão trouxe-lhe situações únicas e foi uma lição de como se portar diante do que lhe era desconhecido. Ele descobriu que o assunto não poderia ser falado em qualquer hora e de qualquer jeito e exigia para isso uma rigorosa cerimônia: apenas à noite, quando crianças e mulheres estivessem dormindo, e na maloca dos pajés, quando adultos e velhos apenas cochichavam. É imperativo um ritual para defender a habitação, seus moradores e os visitantes.

O acervo pessoal de pesquisas do Padre Casimiro é vasto. Não são apenas anotações, mas gravações inestimáveis, em equipamentos que ele sempre carregava consigo, onde quer que fosse. "Para se fazer uma pesquisa, temos que ir no ambiente deles, dormir na maloca. Catando informação a qualquer momento, tipo uma reportagem, como eu fazia então, era errado. Não está certo contar desta maneira".

Distante de seus amigos indígenas há 30 anos, Padre Casimiro, já então aposentado, morava num quarto do Seminário da Paróquia São José, na "civilização", como ele dizia, usando instrumentos modernos, mas sempre pesquisando coisas antigas. Seu máximo contato com a vida que levava nas comunidades indígenas era o pajé tukano Gabriel Gentil, escritor e amigo, que o acompanhava e colaborava nas traduções das mitologias.

Segundo Bittencourt (2010), Casimiro Beksta não teve a pretensão nem teve arroubos de se transformar num "nativo", à exemplo do que fez o alemão Curt Unkel (1883-1945), que trocou o sobrenome para Nimuendajú, naturalizou-se brasileiro e adotou a vida indígena. "Estou trabalhando com outras culturas. É impossível adaptar-se para ser identificado com apenas cada uma. Então, sou sempre de fora. Mas isso não é problema" dizia o Padre.

Padre Casimiro em muito se aproxima de Malinowsky ao se fazer presente como observador e de conviver diretamente, por longo período, com uma cultura considerada "fechada" que não se abre ou compartilha seu cotidiano com quem não confie ou não estabeleça

laços de afeto ou mesmo sociais. Estas peculiaridades destes dois pesquisadores os unem em diversos pontos em relação ao seu modo de coleta de dados e observação, diferentemente do modo de obter dados de Marcos Frederico Kruger, que explanaremos a seguir.

Marcos Frederico Kruger, foi professor de Literatura Amazonense da Universidade Federal do Amazonas-UFAM, e já aposentado por esta instituição, é atualmente Professor da Universidade do Estado do Amazonas-UEA, é um dos mais importantes pesquisadores da cultura e da literatura amazonense, membro da Academia Amazonense de Letras, escreveu em sua tese de doutorado que foi posteriormente publicada com o título de *Amazônia: mito e literatura* (2005), cuja temática principal é justamente pelo viés do diálogo do mito com a literatura, analisar a escrita indígena ou escrita de autoria indígena, ou literatura de escrita indígena, pois não se pode dizer que seja literatura indígena, levando-se em consideração as diferentes maneiras e modos de lidar com a escrita dos povos indígenas amazônicos e do Brasil.

De acordo com Kruger (2011), a relação entre mito e literatura em *Antes o mundo não existia*:

(...) apresenta, na perspectiva racionalista da civilização ocidental, o conjunto de mitos (*corpus mythorum*) dos Dessana, habitantes do alto rio Negro. Os acontecimentos relatados podem ser dispostos, para melhor entendimento, na seguinte ordem: inicialmente, apresenta-se o *mito cosmogônico*, que é, por excelência, a criação do universo; depois, *os mitos de origem*, em que se incluem os heróis-civilizadores e dos quais deriva a organização social da tribo; por último, os *mitos de fim de mundo*. Como se pode ver, as narrativas que constituem o livro expressam a trajetória do povo Desana em sua existência na terra. (kruger, 2011, p. 47).

Como se pode perceber, a narrativa Desana é um mito rico e completo por ter essas três abordagens míticas acima descritas, sobre isso, Mircea Eliade vai afirmar, entre outras palavras, que mito não pode ser confundido com lenda (o que comumente acontece), esta última é uma narrativa que tem o objetivo de explicar acontecimentos sobrenaturais de forma imaginária ou real, por meio de relatos considerados fictícios. Já os mitos, também são narrativas utilizadas pelos povos antigos para explicar, de forma simbólica, o surgimento das coisas, porém, são consideradas narrativas sagradas porque envolvem deuses, e por isso são verídicas para determinadas culturas, como é o caso dos *Desana-Kêhíripõrã*, por exemplo.

1.2 A coleção editorial intitulada “Narradores Indígenas do Rio Negro”

Quero iniciar esta parte da escrita explicando que foi muito difícil encontrar material de pesquisa sobre a oralidade e os mitos dos povos do Alto Rio Negro - ARN, (que doravante escreverei somente pela sigla), não somente sobre os Desana, mas principalmente sobre os

outros narradores que fazem parte da coleção intitulada *Narradores do Rio Negro*, que reúne oito volumes, dos quais *Antes o mundo não existia* é o livro de número um. Todos giram em torno da mesma temática: oralidade e mito. Conseguimos encontrar um artigo bem esclarecedor sobre a coleção *Narradores do Rio Negro* que explica minuciosamente o contexto de sua criação e publicação, e que servirá de norte para a escrita deste subcapítulo; *Livros e Dabucuris: continuidades e transformações nas formas de atualizações de diferenças entre os grupos Desana do Alto Rio Negro*, de Angelo (2020).

A região do Alto Rio Negro é o local tradicional aonde residem, espalhados por seu vasto território, cerca de dezoito povos indígenas, originários de três famílias linguísticas (Arawak, Tukano oriental e Maku), somando um total aproximado de cerca de 23 mil pessoas que vivem em uns 400 povoados. Os Desana ou *Umü-komahsã*, "Gente do Universo", do qual fazem parte os narradores deste volume que pertencem ao clã *Desana-Kehípõrã*, são em torno de mil pessoas, no território brasileiro, distribuídos em cerca de 50 comunidades espalhadas pelos Rios Tiquié e Papuri, e seus principais afluentes que podem ser navegáveis. Eles cultivam com as outras nações indígenas da região do ARN relações matrimoniais e também intensas relações econômicas.

Apesar da pluralidade de línguas faladas e de diferenças culturais, das 27 etnias que habitam a região - 23 são pertencentes ao Brasil e compõem uma mesma área cultural, estando em grande parte articuladas numa rede de trocas e identificadas no que diz respeito à cultura material, à organização social e à visão de mundo. Esta área cultural é subdividida em:

- Etnias do Rio Uaupés: Arapaso, Bará, Barasana, Desana, Karapanã, Kubeo, Makuna, Míriy-tapuia, Pira, Siriano, Tariano, Tukano, Tuyuca, Kotira, Tatuyo, Taiwano, Yuruti (essas três últimas habitam só na Colômbia);

- Etnias do Rio Içana: Baniwa e Coripaco;

- Etnias Maku: Hupda, Yuhupde, Dow, Nadob, Kakwa, Nukak (Essas duas últimas estão na Colômbia);

- Etnias do Rio Xié: Baré e Warekena.

De acordo com Terezinha Alemam Amazonense:

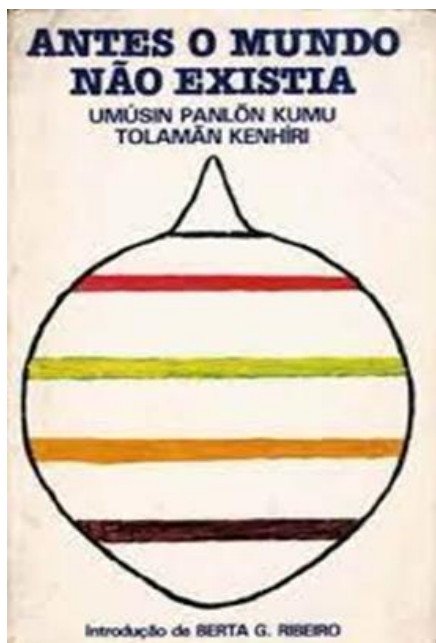
Os povos indígenas do Alto Rio Negro baseiam-se em histórias milenares passadas de geração a geração que organizam os modos de vida, de ver o mundo e suas ações. São atribuídos valores simbólicos para diversas formações físico-geográficas que são relatados em histórias de origem e de lidar com a floresta e que fazem com que tenham um valor de pertencimento a esse território que não pode ser apropriado por um único povo, mas seja de todos: tudo é coletivo. (Amazonense, 2013, p. 14).

Dentro desse contexto histórico-geográfico citado, os povos que habitam o ARN mantêm essas relações amigáveis que possibilitaram a união dos mesmos no sentido de preservação de sua cultura, o que se pode perceber através da parceria destes povos na elaboração da Coleção *Narradores do Rio Negro* (1995), com o apoio para publicação da União das Nações Indígenas do Rio Tiquié - UNIRT, sede com localização no Povoado São João Batista, município de São Gabriel da Cachoeira-AM, e da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro – FOIRN, localizada à Rua Álvaro Maia, 79, no município de São Gabriel da Cachoeira-AM.

Como já citado, *Antes o mundo não existia* abre a coleção *Narradores do Rio Negro* como livro de número 1. Ele foi publicado no ano de 1995, com o apoio. A obra conta com desenhos assinados por Luiz Lana (um dos autores, o filho que transcreveu a obra da oralidade, contada por seu pai, para o papel, escrevendo-a a lápis) e Feliciano Lana, seu primo-irmão, portando, neste trabalho, os desenhos dos “sonhos” serão analisados em um subcapítulo para essa temática devido a importância dos mesmos não somente para a obra, mas praticamente para todos os povos indígenas brasileiros. As imagens do livro que serão analisadas aqui serão escaneadas do próprio livro, visto que as imagens pesquisadas via internet são de baixa qualidade e não se encontrou nenhuma imagem de Firmiano Lana e de Luiz Lana, somente reportagens e imagens de Feliciano Lana e de seus desenhos, ele que ficou mais famoso que o tio e o primo, os autores de fato, Feliciano apenas contribuiu para a obra com os seus desenhos.

Foi Feliciano Lana que, enquanto artista, assumiu o legado cultural dos Desana e viajou o mundo divulgando sua arte e a cultura Desana. Luiz Lana também empreendeu algumas viagens, mas não com a assiduidade de seu primo Feliciano Lana. Abaixo, as três versões de publicações do Livro *Antes o mundo não existia*. Seguem abaixo as figuras 3, 4 e 5 – Capas das três publicações da obra *Antes o mundo não existia*.

Figura 3 - Capa da edição de 1980



Fonte: Estante Virtual (2024)¹⁰.

Figura 4 - Capa da obra volume 1



Fonte: Extraído do Google Imagens¹¹.

Figura 5- Capa da edição de 2021



¹⁰ ESTANTE VIRTUAL. **Livro:** Antes o mundo não existia de Umúsin Panlôn Kumu, Tolamã Kenhíri. 2024. Disponível em: <https://www.estantevirtual.com.br/livros/umusin-panlon-kumu-tolaman-kenhiri/antes-o-mundo-nao-existia/3154548526> . Acesso em: 9 maio. 2024. [material em exposição para venda].

¹¹ Capa extraída do banco de imagens do Google Imagens, sem especificação de autoria.

Fonte: Amazon (2022)¹²

Em relação às imagens acima, da esquerda para a direita: temos a imagem de número 1, a primeira publicação da obra, datada do ano de 1980. Foi publicado pela Cultura Editora e esta é a primeira de três edições feitas por esta editora. Apesar de ter sido a primeira publicação da obra, não resolvemos trabalhar com ela por conta de ter sido escrita para o público externo e não para os Dessana e outros povos do ARN¹³. A grafia das palavras não contempla a língua falada e escolhida para unificar a escrita da coleção *Narradores do Rio Negro*; a língua Tukano. E se percebe isso pela grafia dos nomes dos autores, de início: KUMU, Umúsin Panlõn; KENHÍRI, Tolamã¹⁴.

A segunda publicação, cuja capa está na imagem 2, é a que faz parte da coleção *Narradores do Rio Negro* e com a qual trabalhamos por ser a obra que foi publicada especificamente voltada para o público indígena e que destaca bem a autoria dos narradores que se apresentam em sua capa seus nomes Dessana, mostrando também seus nomes católicos. Nessa, o apoio de antropólogos aparece somente na apresentação e não na capa, ao contrário da primeira publicação, que em sua capa também destaca o nome de Berta Ribeiro, de acordo com a imagem 1.

Luiz Lana, nas notas explicativas da edição da coleção explica o contexto de se pensar e executar o projeto que possibilitou a publicação dessa coleção de narradores: A ideia de se publicar este livro foi determinada pelo anseio, manifesto em 1993 por Luiz Lana (Tõrãm̃ Kehíri), presidente da UNIRT – União das Nações Indígenas do Rio Tiquié, de ver as narrativas míticas, contadas por seu pai Firmiano Arantes Lana (Umusi Parõkumu) há cerca de 25 anos atrás, circulando nos povoados indígenas, principalmente pelas mãos dos jovens alunos das escolas existentes em todo o noroeste do estado do Amazonas, então, a proposta foi aprovada

¹² AMAZON. **Antes o Mundo não Existia**: Capa comum – 1 novembro 2021. 2022. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Antes-Mundo-Existia-Firmiano-Arantes/dp/6555852240>. Acesso em: 09 maio. 2024. [material em exposição para venda].

¹³ Alto Rio Negro.

¹⁴ O primeiro LIVRO da coleção *Narradores*, que é a segunda versão do livro de Firmiano e Luís Lana, *Antes o mundo não existia*, apresenta uma diferença fundamental que se acomoda no modelo de divisão de grupos hierárquicos Desana. A capa da segunda versão destaca a característica principal desta coletânea que diz respeito à maneira pela qual os narradores são exibidos. Na primeira versão publicada, os nomes dos dois narradores (pai e filho) aparecem junto com o nome de Berta Ribeiro, como autora da introdução do livro. Já na segunda edição, a capa apresenta o nome dos narradores, tanto o nome em Desana quanto o nome registrado pelos missionários salesianos e não contém o nome da antropóloga Dominique Buchillet, que redigiu a apresentação e organizou o livro. Embora o nome *Kehíri* também apareça na primeira versão do livro, o nome do grupo está ligado ao nome de *Tolamã* (nome Desana de Luís). De forma que na primeira versão não se deu destaque ao fato de que os conhecimentos contidos no livro pertencem aos *Kehíriporã*, isto é, aqueles que possuem um elo com a entidade mítica *Kehíri*. Já a segunda versão destaca que este é um livro que trata da mitologia de um grupo específico dos Desana isto é, dos *Desana-Kehíriporã*. O grande avanço da coletânea, portanto, foi reconhecer que os narradores são os guardiões das narrativas de seus grupos hierárquicos (Angelo, 2020, p.90).

pela Diretoria e pelo Conselho da FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, quando então se transformou no ponto inicial de uma coleção que pudesse contemplar outras narrativas indígenas, exemplificando a diversidade e riqueza cultural da região do Alto Rio Negro (Ribeiro, 1980, p. 8).

A autoria indígena no que concerne a escrever sobre tudo o que envolve sua cultura, indubitavelmente será melhor descrita se feito pelo próprio povo originário, e não por mãos que não vivenciaram ou experienciaram, mesmo que essa visão seja a de um atento observador, como foi o caso de Malinowsky (1976). De acordo com Cynthia de Cássia Santos Barra:

sobre o que seja um livro indígena (seja pela presença indígena como tema, autoria, personagem, etc), tais livros ocupam cada vez mais a cena literária brasileira. É sabido que apenas a partir do final da década de 1970, a figura do autor indígena surge no mercado editorial brasileiro. A literatura de autoria indígena, registrada e transmitida por meio de livros, como ato político, tradutório e (inter)cultural por excelência, permite-nos pensar a escrita literária como índice identitário, isto é, como construção de imagem de si e como abertura ao outro, como relação? Por essa via, propomos a leitura dos livros de autorias indígenas, como ato performático que deseja dialogar de modo emancipatório com uma comunidade de leitores, em meio a diferenças culturais irredutíveis e em meio à invenção de regimes discursivos heteróclitos, verbais e visuais. No momento em que a pergunta sobre a autoria indígena parece se colocar, por fim, como uma questão histórica irredutível a ser enfrentada pela crítica literária e/ou cultural, uma outra pergunta também emerge (parece retornar), ainda mais radical: o que nos traz um livro quando se torna um artefato poético e político, dispositivo epistêmico, produzido pelas mãos de comunidades de tradição oral? O livro, talvez assim, possa ser compreendido como poética insurgente, como dispositivo, para afirmação de identidades culturais contra hegemônicas. (Barra, 2020, p. 1).

Mesmo que haja um expansivo interesse de autores indígenas em publicar seus conhecimentos, a região do Alto Rio Negro se sobressai pelo investimento massivo em publicar, o que surgiu há algumas décadas e parece contínuo, tendo como seu principal a coleção *Narradores do Rio Negro*. O valor desse empreendimento não se limita apenas à própria coleção, pois parece que depois do seu lançamento, muitos indígenas passaram a publicar sem, todavia, participar do projeto da coleção *Narradores*, indicando possivelmente que essa coletânea tenha sido propulsora da corrida pelo registro de conhecimentos indígenas ancestrais (Angelo, 2020, p.86). Também:

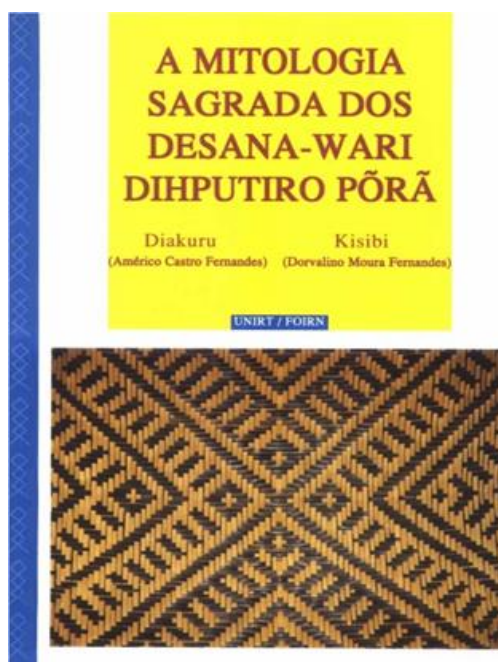
[...] No entanto, em 1980, pouco mais de uma década após o lançamento da obra clássica sobre os Desana por Reichel-Dolmatoff, foi publicada a primeira edição do livro *Antes o Mundo Não Existia* escrita por Firmiano e Luís Lana com a ajuda de Berta Ribeiro. O lançamento desta publicação constituiu um marco para as futuras publicações indígenas. Há uma diferença significativa entre o livro de Firmiano e Luís Lana e as informações de Antonio Gúzman que contribuíram consistentemente para o trabalho de Reichel-Dolmatoff e o trabalho que Firmiano e Luís Lana tiveram como interlocutores na pesquisa de Berta Ribeiro. De uma forma ou de outra, estes sábios estavam registrando seus conhecimentos que iriam circular por meio das publicações

de outros autores. Todavia, o trabalho de Firmiano e de Luís Lana através do livro *Antes o Mundo Não Existia* avança expressivamente, pois agora os conhecedores estão publicando os seus próprios livros. Aqui a diferença de papéis é fundamental: não mais um conhecedor contribui para o trabalho de um pesquisador, mas é o antropólogo que passa a ajudar na publicação de um escritor indígena. Agora o texto emana do próprio detentor do conhecimento. (Angelo, 2020, p. 87-88).

A terceira edição de *Antes o mundo não existia* foi publicada pela Editora Valer, na cidade de Manaus-AM e também voltada para o público em geral e semelhante à primeira edição, como se pode verificar na imagem 3 e pela grafia dos nomes dos autores. Foi publicada no ano de 2021 e é interessante pontuar que o nome do elemento feminino que inicia o mito do clã dos *Desana-Kehiriporã* também se escreve à exemplo de *Dessana Dessana: Yebá Beló* e não Yebá Buró, como na grafia Desana de *Antes o mundo não existia*. Até mesmo o sumário e a grafia dos mitos e histórias é diferente da obra escrita originalmente pelos autores indígenas.

A segunda edição da coleção *Narradores: A mitologia sagrada dos Desana-Wari Dihputiro Põrã*, de autoria de Américo Castro Fernandes (Diakuru) e de Dorvalino Moura Fernandes (Kisibi), que conta sobre os mitos do clã dos Ummĩ Mahsã, “Gente do Universo”, assim como se autodenominam os Desana, na versão do grupo de descendência Wari Dihputiro Põrã, os “Filhos de Cabeça Chata”, de acordo com a imagem abaixo:

Figura 6 - Capa da obra do volume 2



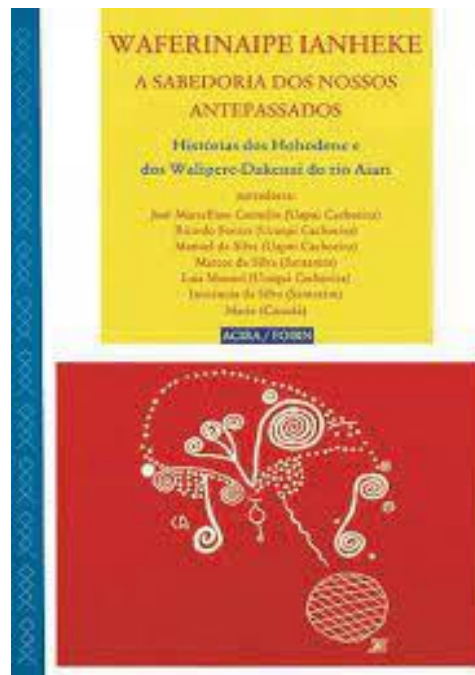
Fonte: Extraída do Google imagens.

Esta coletânea de narrativas míticas, de acordo com o prefácio da obra (Diacuro; Kisbi, 1996, p. 7) é o segundo volume da coleção “Narradores Indígenas do Rio Negro. Memória, Identidade, Patrimônio cultural e Perspectivas para o futuro” que foi lançada pela Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro-FOIRN no mês de abril do ano de 1995 no quadro do seu programa de resgate e de revigoração da cultura tradicional dos vários povos que moram na região do Rio Negro. Este volume reúne os mitos mais importantes da cultura dos Ummi Mahsã, “Gente do Universo”, que são um dos quinze grupos indígenas da família linguística Tukano oriental que moram, com outros povos das famílias linguísticas Arawak e Maku, na região do Rio Negro.

A população total da região é estimada em aproximadamente 25.000 pessoas, vivendo em cerca de 500 povoados dispersos ao longo do Rio Negro e de seus principais tributários, os Rios Uaupés, Tiquié, Papuri, Iqana, Xiê, bem como nas áreas de interflúvio. Os Ummi Mahsã, etnia de origem dos dois narradores deste volume, somam aproximadamente 1000 no Brasil, divididos em 50 comunidades espalhadas pelos Rios Tiquié e Papuri, afluentes da margem direita do Rio Uaupés, bem como ao longo dos seus principais tributários navegáveis, em particular os igarapés Umari e Cucura do Rio Tiquié e o igarapé Urucu do Rio Papuri. Eles estão ligados aos outros povos da região, da mesma ou das outras família(s) linguística(s), por um estreito sistema de relações matrimoniais e/ou de trocas cerimoniais e econômicas.

A terceira obra da *Coleção Narradores*, cujo título é *WAFERINAIPE IANHEKE: a sabedoria dos nossos antepassados: histórias dos Hohodene e dos Walipere-Dakenai do rio Aiari* e tem sete narradores, entre eles uma mulher, a saber: José Marcelino Cornelio (Uapui Cachoeira); Ricardo Fontes (Uapui Cachoeira); Manuel da Silva (Uapui Cachoeira); Marcos da Silva (Santarém); Luís Manuel (Ucuqui Cachoeira); Inocência da Silva (Santarém); Maria (Canadá). Imagem da obra a seguir:

Figura 7 - Capa da obra do volume 3

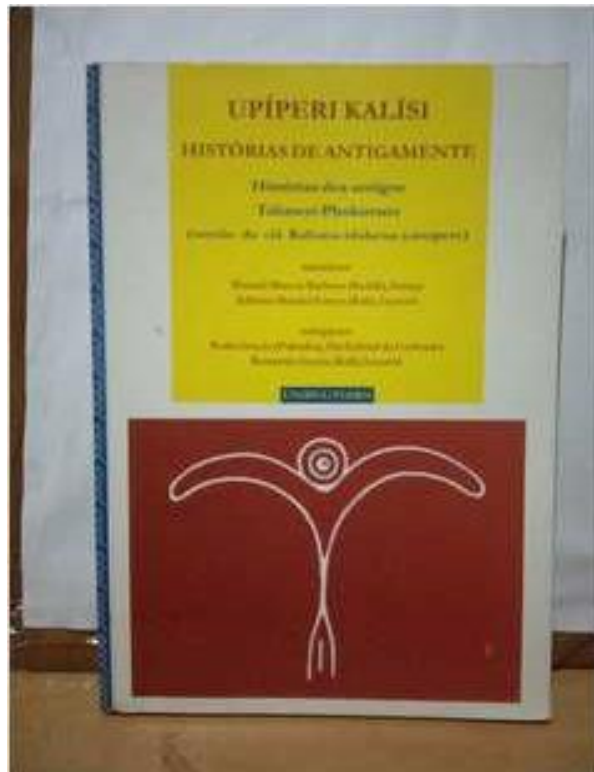


Fonte: Extraída do Google imagens.

A obra reúne 32 narrativas míticas e traz uma peculiaridade na publicação que é não contemplar os nomes indígenas de seus narradores. Ela também difere das duas primeiras obras da coleção porque as duas primeiras foram redigidas inteiramente pelos narradores, sendo o trabalho de Berta Ribeiro somente rever os manuscritos originais com os narradores e também esclarecer pontos obscuros, revisar a tradução para o português, em contraste, nesta coletânea do terceiro volume, o antropólogo Robin M. Wright fez a primeira versão baseada nas suas gravações, depois ele discutiu detalhadamente a versão com os narradores, esclarecendo pontos obscuros, e elaborou a segunda versão, a qual foi revisada por diversos revisores até se chegar à versão final. (Cornélio *et al.*, 1999, p. 10).

A quarta obra da *Coleção Narradores: Upfperi Kalisi: histórias de antigamente: Histórias dos antigos Taliaseiri-Phukurana* (versão do clã Kabana-idakena-yanapere), de autoria dos narradores Manuel Marcos Barbosa (Kedali) e Adriano Manuel Garcia (Kali), e tem como intérpretes Pedro Garcia (Pukutha) e Benjamin Garcia (Kali). A obra foi publicada no ano de 2000 e apresenta vinte e quatro (24) narrativas míticas, cuja de número 23 se subdivide em seis partes. Abaixo, a capa da obra:

Figura 8 - Capa da obra do volume 4

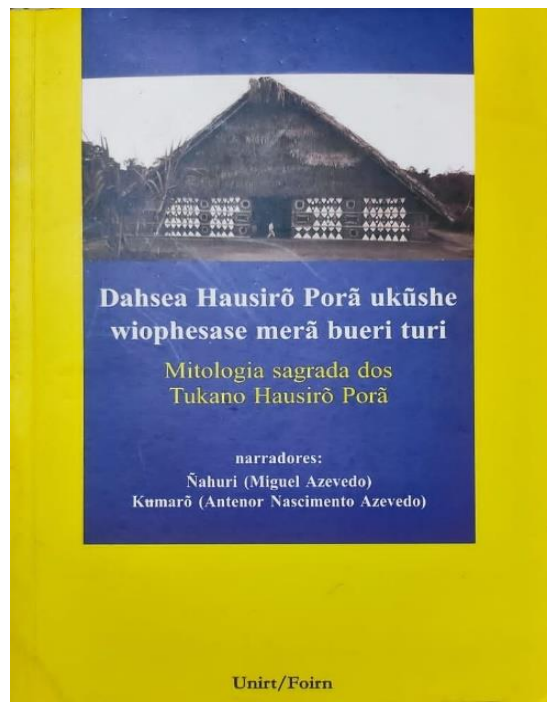


Fonte: Extraída do Google imagens.

A obra de volume 5, publicada com o título de *Dahsea Hausirõ Porã uk ãshe wiophesase merã bueri turi - Mitologia Sagrada dos Tukano Hausirõ Porã*¹⁵ publicado pela COIDI e FOIRN no ano de 2003, e que reúne narrativas míticas e histórias do povo Tukano, especificamente do grupo Hausirõ Porã (Gente do Aparecimento), que habita o Médio Rio Tiquié, onde se localiza o povoado atual de São José I. Essas narrativas são transmitidas oralmente de geração para geração. Os narradores são Ñahuri (Miguel Azevedo) e seu filho Kumarõ (Antenor Nascimento Azevedo). Várias histórias foram manuscritas e outras gravadas em fitas cassete.

¹⁵ Essa é a única obra da *Coleção Narradores do Rio Negro* que não conseguimos encontrar imagem no Google imagens até o presente momento, mas como adquirimos todas as oito obras da *Coleção Narradores do Rio Negro*, tirei uma fotografia da capa deste volume 5.

Figura 9 - Capa da obra do volume 5

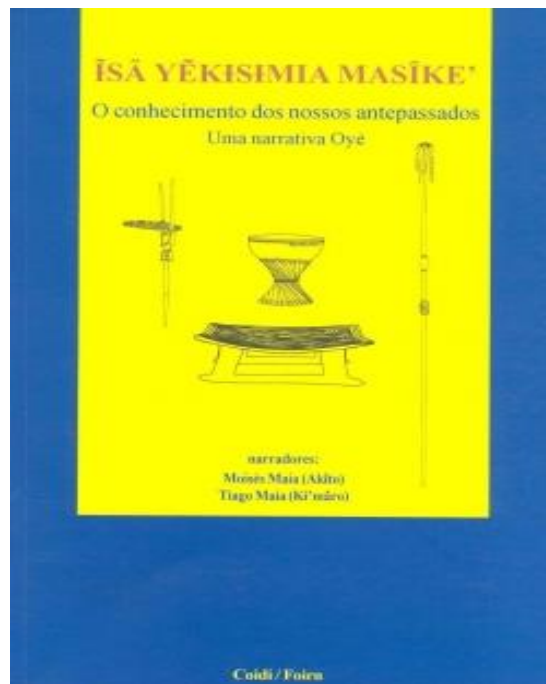


Fonte: Própria autora

A obra está dividida em três partes, a saber: Parte I- Histórias de Bahuari Mahsã (Gente do Aparecimento) que apresentam um mito cosmogônico, dois mitos de criação, um mito de origem e 13 histórias sagradas. Parte II- História de Pamuri Mahsã (Gente da Transformação) que contempla dois mitos de transformação, dois mitos de origem e duas histórias sagradas. Parte III- Histórias Recentes: com um total de quatro histórias, sendo que a última conta a história dos missionários.

O volume 6 da Coleção Narradores tem por título *ÍSÂ YÈKISIMIA MASÎKE: O conhecimento dos nossos antepassados Uma narrativa Oyé*, cujos narradores são: Moisés Maia (Akîto) e Tiago Maia (Ki'mâro) e tem por colaboradores Manuel Maia (Akîto), Guilherme Maia (Doê) e Laureano Maia (Akîto) e como intérprete Arlindo Maia (Ye'pârã). A seguir, imagem da obra.

Figura 10 - Capa da obra do volume 6

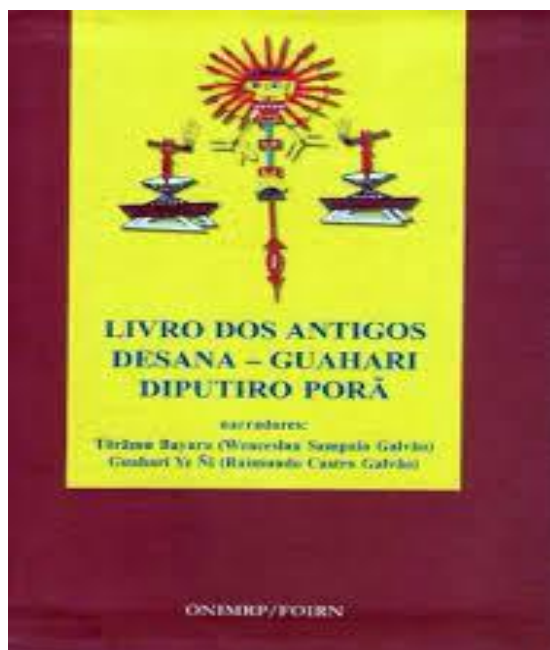


Fonte: Extraída do Google imagens.

Essa obra contém 15 narrativas e a maioria delas é sobre a desvalorização do matriarcado como elemento mítico.

A obra seguinte a ser publicada pela coleção, a de número 7, cuja capa do livro, intitulado: *Livro dos Antigos Desana - Guahari Diputiro Porã* (Bayaru & Ye Ñi, 2004) traz à esquerda e à direita dois conjuntos de objetos usados para a concepção do corpo durante a nomeação do recém-nascido: banco, suporte de cuia, cuia, suporte de cigarro e o cigarro, todos esses objetos são sagrados para esses povos.

Figura 11- Capa da obra do volume 7



Fonte: Extraída do Google imagens.

De acordo com Angelo (2020) é deste modo que o livro assume um sentido de poder diferenciado daquele conferido pelo branco colonizador. Percebemos acima que o mito Desana sobre o nascimento da humanidade do clã *Kehĩriporã* incorporou o livro como um componente de poder que permitiu ao colonizador exercer autoridade sobre os povos indígenas durante a colonização dos religiosos salesianos (Pãrõkumu; Kẽhĩri, 1995, p. 40). Entretanto, ao ser apropriado pelos povos indígenas do Alto Rio Negro, a essa obra foi conferido outro sentido de domínio. Como evidenciado pelo narrador Raimundo Galvão, o livro assume o poder de vida ao incorporar o princípio essencial que sustenta os *Guahari Diputiro Porã*.

O volume 8 da *Coleção Narradores* trata sobre a festa do dabucuri, ritual Desana, com o título de *Bueri Kãdiri Marĩriye – Os ensinamentos que não se esquecem*, escrito por Américo e Durvalino Fernandes (Diakuru & Kisibi, 1996: 41-120), que em capítulo específico descrevem em detalhes o funcionamento desta festa. Sobre a natureza mítica do dabucuri, os narradores fornecem vários exemplos que demonstram que eram acontecimentos realizados para vingança e, por este motivo, sempre terminavam em mortes, mas ao mesmo tempo, o objetivo da festa era a disputa por glória e conhecimento entre os ancestrais míticos desse povo. Imagem a seguir. O livro contém onze (11) narrativas míticas.

Figura 12 - Capa da obra do volume 8



Fonte: Extraída do Google imagens.

A *Coleção Narradores do Rio Negro* tem, mais recentemente, a nona obra publicada, mas ainda não se conseguiu adquirir esse volume, visto que é difícil se conseguir comprar exemplares, como é o caso da primeira publicação de *Antes o mundo não existia*, que é rara, mas que também não interessa a essa pesquisa porque não é voltada para o público indígena, como já explicitado anteriormente. Vale ressaltar também que se formos analisar cada uma das histórias e mitos contidos nesses oito volumes da coleção, se poderá perceber que existem variadas versões de uma mesma história sagrada ou de um mesmo mito, isto porque cada um dos povos indígenas do Alto Rio Negro têm uma história diferente ou mito diferente com a mesma temática; um bom exemplo é a história do “Roubo das Flautas Sagradas”, em que cada nação conta sua própria versão da mesma.

Importante ressaltar que para os grupos indígenas que povoam o ARN, o lugar onde habitam é considerado sagrado por eles, principalmente o local de moradia, as malocas, que além dessa função, tem as que são especificamente destinadas às coisas sagradas, como por exemplo, a comunicação com o mundo espiritual através dos sonhos e interpretação dos mesmos, feitos por um representante específico do clã, escolhido para essa função por seus poderes sobrenaturais ou facilidade de comunicação com o mundo “invisível”.

Também existe no território onde está localizada a FOIRN, além da Sede da Federação (figura 13), uma estrutura predial construída com formas simples, em madeira e concreto, além de uma maloca que recebeu o nome de Maloca Museu da FOIRN (figura 14), que guarda os objetos e artefatos da cultura dos povos do ARN e associados à FOIRN. Essa maloca é um reprodução fiel das malocas construídas nos povoados Dessana que residem às margens do rio Tiquié, no ARN.

A maloca está presente em todas as obras da *Coleção Narradores do Rio Negro* e sua influência simbólica e mítica será analisada nos capítulos II e III desta, pois ela é um importante meio em que os mitos cosmogônico e de criação dos *Desana-Kêhíripõrã* são conduzidos. Para eles, o mundo é uma grande maloca dividida em quartos: “Depois ela pensou em colocar pessoas nesta grande Maloca do Universo. Voltou a mascar ipadu e a fumar o cigarro. Todas essas coisas eram especiais, não eram feitas como as de hoje.” (ParõkumU; KehírI 1995, p. 20). Essas malocas guardam coisas sagradas e em seus quartos moram os Trovões criados por Yebá Buró com o intuito de que eles deem continuidade à criação do mundo:

Ela tirou então o ipadu da ,boca e o fez transformar-se em homens, os "Avós do Mundo" (Umukofiehküsttma). Eles eram Trovões. Esses Trovões eram chamados em conjunto Uhtãbohowerimahsã, quer dizer os "Homens de Quartzo Branco" porque eles são eternos, eles não são como nós. Isso ela fez no Quarto de Quartzo Branco, no lugar onde apareceu. Em seguida, ela saudou os homens por ela criados, chamados Umukosurã, isto é, "Irmãos do Mundo". Isto é, os saudou como se fossem os seus irmãos. Eles responderam, chamando-a Umukosurãfiehkõ, "Tataravó do Mundo", quer dizer que ela era avó de todo ser que existe no mundo. (Parõkumu; Kehíri, 1995, p. 20).

Os lugares, habitações, coisas e instrumentos sagrados, além da fauna e da flora, são o elo de ligação dos povos indígenas do ARN com o sagrado, com a sua ancestralidade, eles são contados, recontados e explicados em todas as obras de escrita indígena publicadas na *Coleção Narradores do Rio Negro*, assim como também na *Bíblia Sagrada* (1980), em que várias passagens e histórias se repetem em diferentes livros, tanto no *Antigo* quanto no *Novo Testamento*, principalmente os que se referem a chegada e permanência de Jesus na terra, descrita em 4 Evangelhos, a saber: *Matheus, Marcos, Lucas e João*, por exemplo. e como deve acontecer também em outros textos de outros livros sagrados para as diferentes nações e religiões em todo o mundo.

Figura 13 - Imagem da sede da FOIRN



Fonte: FOIRN (2019)¹⁶

Figura 14 - Imagem da maloca da FOIRN



Fonte: FOIRN (2019)¹⁷

Sobre essa necessidade de se perpetuar na escrita essa cultura oral:

[...] a hipótese que quero levantar é a de que os livros indígenas condensam em um mesmo objeto as porções materiais e imateriais do patrimônio distintivo dos clãs do Uaupés. Se a parte material do patrimônio ancestral, como as flautas sagradas e as caixas de enfeites, foi levada pelos missionários, o nomes e muitos dos conhecimentos continuaram a ser transmitidos através das gerações. E esse aspecto invisível e imaterial mostra-se potencialmente passível de incremento através de um objeto dos brancos, os livros. No contexto em urbanização de Iauaretê, lugar tradicional dos Koivathe, e onde hoje reside a quase totalidade dos Oyé, torna-se cada vez mais importante tornar visível e atribuir uma forma material àqueles signos ainda

¹⁶ FOIRN. FOIRN, a federação que representa 23 povos indígenas no Brasil. 2019. Disponível: <https://foirn.org.br/saiba-quem-somos-foirn/>. Acesso em: 20 maio. 2020.

¹⁷ Ibidem.

disponíveis para marcar distinções sociais que vem sendo eclipsadas por outras que passam a vigorar -- professores, funcionários, comerciantes etc. Assim como objetos e instrumentos cerimoniais levados pelos padres, as falas ancestrais proferidas nos dabucuris referiam-se aos nomes e feitos dos ancestrais, e, em seu conjunto representam o que algumas pessoas de Iauaretê referem-se como sua “riqueza”, cujo valor virtual, wapatishé, é reivindicado por meio de sua origem: foram obtidos pelos ancestrais em sua transformação mítica e repassados através das gerações. Inscritas no papel, essas falas ensejam um novo tipo de materialidade, que aparentemente vem compensar a visibilidade perdida dos grandes rituais do passado. Ou seja, a medida que passam a circular, esses objetos-livro trariam o potencial de gerar o mesmo efeito que se alcançava com a exibição dos objetos-rituais nos dabucuris. (Andrello, 2008, p. 13)

Abaixo, imagem do mapa onde esses povos se localizam:

Figura 15 - Mapa da localização dos Povos do Alto Rio Negro



Fonte: Amazonense (2013)

As obras da *Coleção Narradores do Rio Negro* serão comentadas neste, mas não faremos um aprofundamento nas mesmas porque o alvo dessa pesquisa é o livro de número 1 da coleção; *Antes o mundo não existia*, mas é interessante mostrar as outras para que caso haja interesse, se consiga facilmente entender o conteúdo das mesmas. Sobre o conteúdo das obras da coleção Samir Ricardo Figalli de Angelo explica que:

Os livros da coleção *Narradores* geralmente seguem um mesmo padrão: iniciam com a história do mundo e da humanidade, com os relatos do barco de transformação ou cobra-canoa viajando desde o Lago de Leite no Rio de Janeiro, em direção ao norte do país, depois adentrando pelo rio Amazonas na altura de Belém do Pará e subindo o rio Negro até a região do noroeste amazônico. Este barco traz consigo a humanidade que ainda está em processo de transformação. Em lugares específicos, nas chamadas “Casas de Transformação”, o barco emerge e as pessoas saem para adquirir cada vez mais um pouco de corpo humano e passar por todas as fases do desenvolvimento até chegar à humanidade na cachoeira de Ipanoré, no médio Uaupés, onde desembarcam. (Angelo, 2020, p.92).

Angelo (2020, p. 92) também pontua que a despeito de todos os livros da *Coleção Narradores do Rio Negro* terem algo em comum em suas narrativas, esses livros passam, depois das “fases do desenvolvimento até chegar à humanidade, na cachoeira de Ipanoré, no médio Uaupés, onde desembarcam” a contar a história específica do grupo, com detalhes sobre as suas divisões em grupos hierárquicos, também sobre a ocupação de seus territórios, penetrando cada vez mais em características da história dos próprios narradores de cada uma das obras da coleção. Avançam os narradores apresentando os mitos que consideram mais importantes de serem registrados, incluindo em sua parte final o contato com o branco, no caso da maioria, os brancos religiosos.

1.3 A “literatura” dos povos indígenas: a oralidade do mundo ocidental igualmente fornecendo narrativas para grandes obras literárias: *Odisséia*, *Gilgamesh* e o *Fausto*.

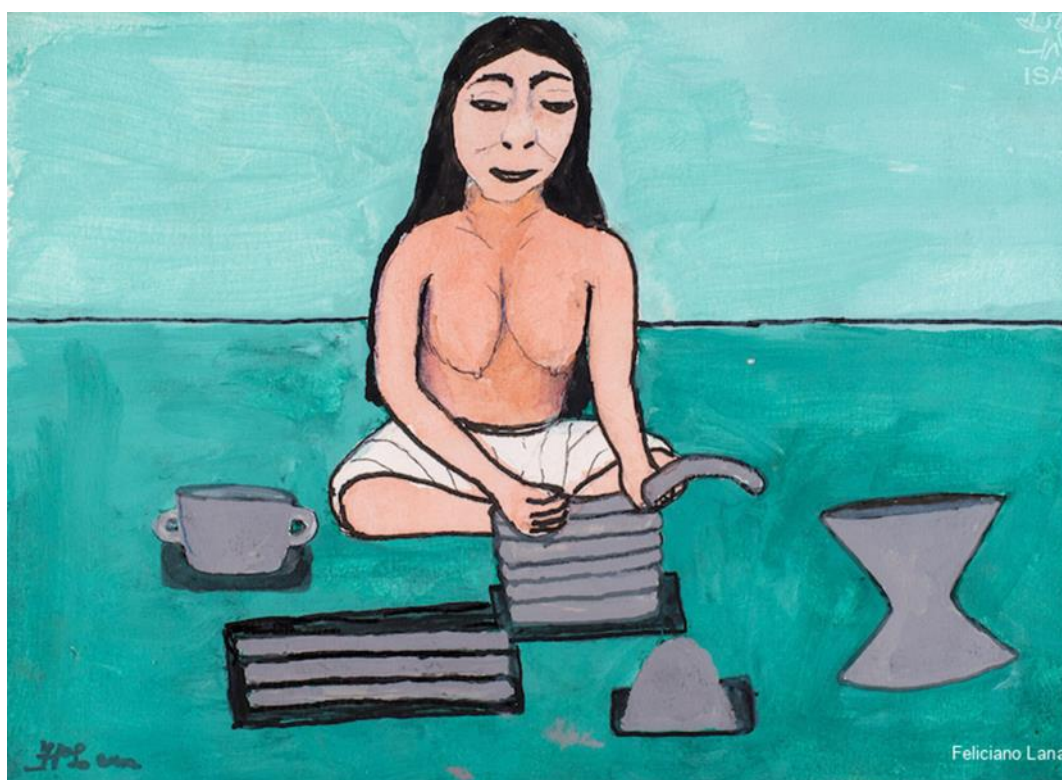
A necessidade de se preservar a memória religiosa e cultural dos Dessana está bem entendida no porquê escrevê-la, do jeito “certo”, como disse Umusi Parõkumu para Tõrãmũ, seu filho. Então:

A ideia de publicar este livro foi motivada pelo desejo manifestado em 1993, por Luiz Lana, presidente da UNIRT – União das Nações Indígenas do Rio Tiquié -, de ver as narrativas míticas, contadas por seu pai há cerca de 25 anos atrás, circulando nos povoados indígenas, sobretudo entre os jovens estudantes nas escolas espalhadas por todo o noroeste do estado do Amazonas [...]. A decisão de se fazer uma coleção se baseou também no fato de que, há pelo menos três décadas, várias pessoas indígenas da região têm se dedicado a registrar em fitas magnéticas e a botar no papel os conhecimentos e as histórias contadas “pelos antigos”, utilizando de maneira própria o

domínio da escrita e da leitura, amplamente difundida pela ação educacional-escolar secular dos católicos salesianos. (Ribeiro, 1980, p.10,)

Yebá Buró vai utilizar essas seis coisas sagradas para criar-se por si mesma e para dar início à criação do mundo. Ela é a figura mítica, o elemento feminino, detentora das coisas invisíveis e sobrenaturais, num tempo primordial, em que o povo Desana representava em suas histórias, a importância e a força do sagrado feminino, ligado à criação de tudo pelo seu poder de gerar a vida em seu útero, de alimentar essa vida com o leite de seu seio. Era o tempo em que a civilização trazida pelo “homem branco” através dos religiosos ainda não se tinha adentrado em seu território e lhes proposto ou forçado o aculturamento e a renúncia aos seus deuses e mitos, suas tradições ancestrais religiosas e culturais, sua língua e seu futuro enquanto nação.

Figura 16 - Yebá Buró e as 6 coisas sagradas



Fonte: Amazonas Atual (2020)

Como já citado, para quem não tem conhecimento do que seja sagrado para esse povo, essas coisas podem parecer simples ou banais, mas para os Desana e para os povos ancestrais, são instrumentos sagrados dentro de sua visão do que seja o sagrado, como bem pontua Mircea Eliade:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: um ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (Eliade, 2019, p. 11).

De acordo com Munduruku¹⁸ (2014) a escrita é uma aquisição recente para a maioria dos 250 povos indígenas que vivem em nosso país desde os tempos antigos. Possuidores que são de um conhecimento antepassado apreendido pelos sons das palavras dos avós, os antigos, pois estes povos sempre priorizaram a fala, a palavra, a oralidade, como um instrumento de transmissão da tradição e dessa ancestralidade, obrigando as novas gerações a exercitarem a memória, essa que é guardiã das histórias vividas e criadas por esses povos. A memória é, então, num mesmo tempo passado e presente, que se encontram para modernizar os repertórios e encontrar novos sentidos que se eternizarão em novos rituais, esses que abrigarão elementos novos num constante movimento repetido. Para ele: “O papel da literatura indígena é, portanto, ser portadora da boa notícia do (re)encontro. Ela não destrói a memória na medida em que a reforça e acrescenta ao repertório tradicional outros acontecimentos e fatos que atualizam o pensar ancestral.” (Munduruku, 2014, p.1).

Luiz Lana explica a Berta Ribeiro que não pensava em escrever essas histórias, mas ele percebeu que os jovens, até os com cerca de dezesseis anos, da aldeia Desana, estavam usando gravadores e começavam a transcrever para o papel os mitos narradas pelos antigos. Seu primo-irmão, Feliciano Lana (esse que é muito importante também para esta obra aqui analisada, pois foi ele quem desenhou a grande maioria das histórias dos 20 capítulos de *Antes o mundo não existia*) começou a desenhar as histórias Desana mas as misturando com as de outras nações, o que desagradou a Luiz Lana, que comunicou ao seu pai sobre essas questões e lhe disse “todo mundo vai pensar que a nossa história está errada, vai ser tudo atrapalhado” (Ribeiro 1980, p.10). Ele começou o processo de escrever *Antes o mundo não existia* no ano de 1968, como descrito a seguir:

Os narradores da versão Kenhirípõrã dos mitos Desana começaram a registrá-los por escrito em 1968. Numa entrevista à antropóloga Berta Ribeiro, no povoado de São

¹⁸ Daniel Munduruku é escritor indígena com 45 livros publicados. É graduado em Filosofia, tem licenciatura em História e Psicologia, é Doutor em Educação pela USP e pós-doutor em Literatura pela Universidade Federal de São Carlos. É Diretor presidente do Instituto UKA – Casa dos Saberes Ancestrais. Recebeu diversos prêmios no Brasil e Exterior entre eles o Prêmio Jabuti, Prêmio da Academia Brasileira de Letras, o Prêmio Érico Vanucci Mendes (outorgado pelo CNPq); Prêmio Tolerância (outorgado pela UNESCO). Muitos de seus livros receberam o selo Altamente Recomendável outorgado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ).

João Batista, no Rio Tiquié, dez anos mais tarde, Luiz Lana expôs as razões que o motivaram, e a seu pai, de realizar esse trabalho: "A princípio não pensei em escrever essas histórias. Foi quando vi que até rapazinhos de dezesseis anos, com o gravador, começaram a escrevê-las. Meu primo-irmão, Feliciano Lana, começou a fazer desenhos pegando a nossa tribo mesmo, mas misturados com outras. Aí falei com meu pai: 'todo mundo vai pensar que a nossa história está errada, vai sair tudo atrapalhado'. Aí ele também pensou [...] Mas meu pai não queria dizer nada, nem para o padre Casemiro, que tentou várias vezes perguntar, mas ele dizia só umas besteiras assim por alto. Só a mim é que ele ditou essas casas transformadoras. Ele ditava e eu escrevia, não tinha gravador, só tinha um caderno que eu mesmo comprei. Lápis, caderno, era todo meu. (Ribeiro, 1980, p. 9).

Quando nos remetemos ao imaginário, um bom exemplo que representa a inquietação do Homem em busca de respostas para o que não compreende é *Fausto*, mito fruto do imaginário alemão que surge em diversas narrativas; mas a versão de Wolfgang von Goethe é, sem sombra de dúvidas, uma das mais conhecidas.

O mito foi inspirado em Johann Georg Faust (1480 – 1540), que foi um mago e astrólogo do Renascimento alemão que chegou a ser apontado como sendo um alquimista. Diversas histórias foram nascendo na cultura popular em torno desse personagem mítico, que, além de ser acusado de bruxaria, as pessoas da época acreditavam que ele teria feito um pacto com o demônio para ter acesso aos poderes ocultos.

No imaginário popular alemão, assim como no texto de Goethe, o personagem Fausto é um homem sábio e de sucesso que pretende entender e adquirir o máximo de experiências que puder, entretanto, ele se encontra em permanente frustração com as limitações humanas e busca respostas no mundo da magia. Então, seu caminho sofre uma reviravolta quando ele conhece um demônio que vem à Terra para corromper a sua alma depois de ter feito uma aposta com Deus.

Considerada uma das grandiosas obras da literatura alemã, *Fausto* se tornou uma referência que sintetiza o dilema do Homem na modernidade. Desde o princípio, aquilo que motiva Fausto é a busca incessante do conhecimento, procurando compreender totalmente o mundo no qual se encontra. Quando conhece Mefistófeles, ele encontra uma forma de superar as limitações da sua humanidade e ter acesso a saberes e experiências que jamais iria obter de outro modo. Para isso, ele precisa fazer uma escolha moralmente questionável: vender a alma em troca de conhecimento. O poema nos mostra um personagem muito inteligente, mas que acha que ainda não possui tudo aquilo que deseja.

Em relação à *Odisseia* (2013) Os estudos antropológicos feitos por Eliade (2019) explicitam que em todas as culturas há rituais de iniciação do jovem relacionados à passagem para a vida adulta e muitas vezes associados também a saída do lar. O “Vá em busca de teu

pai!” que Atena ordena imperiosamente a Telêmaco, filho de Ulisses, quando o jovem atinge essa idade, se pode perceber em muitos mitos e na estória do próprio Ulisses, quando por um assunto de honra, é convocado, ainda em tenra idade, a unir-se ao rei Menelau e a seus aliados para seguir rumo a Tróia com seus barcos e seus exércitos.

No mundo mítico grego, o herói clássico vai desempenhar o papel de exemplo a ser seguido, aquele que vai superando todos os obstáculos e que ao final alcança seus objetivos e recebe seu prêmio por sua bravura, ainda que isso possa lhe custar a própria vida, como ocorreu com Aquiles, na obra *Ilíada* (2005). A temperança ou moderação é uma das qualidades desejadas no herói; essa característica pode ser notada em *Antes o mundo não existia*, especificamente no personagem escolhido por Yebá Buró para criar o mundo, pois ela anteriormente havia designado essa tarefa aos “Quatro Trovões”, mas eles não foram capazes e então ela, que também é chamada de “Avó do mundo”, pensou e resolveu criar um ser capaz de realizar essa tarefa: “Não está dando resultado. Pensou então em criar um outro ser que pudesse seguir as suas ordens”. (Parõkumu; Kehíri. 1995, p. 23). Então ela, se utilizando de sua magia,

Ela estava agindo como as mulheres quando dão à luz. Depois de tê-lo pego com o seu pari, ela o saudou, dizendo Urnttkosurâpanarni “Bisneto do Mundo”, ao qual ele respondeu: :frnttkourâfiehkõ “Tataravó do Mundo”. Isto ela fez no Quarto de, Quartzo Branco. O nome dele era Yebá Gõárnü, quer dizer o “Demiurgo da Terra (ou do Mundo)”. A Avó do Mundo disse-lhe: - “Eu mandei os Trovões do Mundo fazerem as camadas da terra, fazerem a futura: humanidade, mas eles não souberam fazê-lo. Faça-o você. Eu hei de guiá-lo”. (Parõkumu; Kehíri, 1995, p. 24).

Essa necessidade humana que está profundamente enraizada em todos os povos ao redor do globo terrestre, sejam eles povos “primitivos” ou “civilizados”, de querer explicar o inexplicável, de dar sentido ao que não compreendem, a criarem as histórias do princípio do princípio ou o começo do começo e se conectarem ao divino, ao sobrenatural, é o elo de ligação entre esses povos e seus mitos, sejam eles cosmogônicos ou de criação, isto é o que torna tão próximos *A Epopeia Gilgamesh*, *Fausto* e *Antes o mundo não existia*.

O povo Desana, ao criar um mito cosmogônico e também seus mitos de criação, não foge à regra da necessidade humana de entender a sua origem. Quanto a essa questão, Queiroz (2015, p. 6) ressalta que Mircea Eliade apresentou um novo parâmetro para a preparação de um Novo Humanismo, que consiste basicamente em redescobrir a experiência do sagrado, entretanto, devido ao procedimento de racionalização e da renúncia de um compasso de vida cosmicizado, o homem moderno esqueceu o acesso à suas raízes.

Os povos indígenas não se esqueceram das suas histórias sagradas, mas elas estão nesses dias atuais mais distantes, por conta da intromissão dos religiosos e do processo constante de

sufocamento da cultura dos povos amazônicos. A experiência do sagrado foi essencial para que o homem se conservasse em contato com o universo ontológico. Mircea Eliade (1907-1986) nomeou esse modo de viver como *homo religiosus*. Queiroz (2015, p.10). A escritura de *Antes o mundo não existia* é a certeza de que a tradição oral do povo Desana não será apagada de sua memória e que será perpetuada através das páginas da obra, além de torná-la conhecida para além dos muros da comunidade onde vive o clã dos *Desana-Kehíripōrã*.

1.4 A “escrita” de autoria indígena *Desana*: a publicação da obra *Antes o mundo não existia*

O mito Desana faz parte da cultura oral desse povo, assim como quase todos os mitos indígenas, e o filho (Tõrãm̃ Kehíri-Luiz Gomes Lana) resolveu escrever à mão, com lápis e caderno, a história do clã *Kêhíripōrã*, narrado por seu pai (Umusi Parõkumu-Firmiano Arantes Lana) preocupado que estava que essas histórias narradas se perdessem com o tempo e também que fossem contadas de modo diferente pelos jovens do povo Desana, o que muito preocupava Umusi Parõkumu. De acordo com Angelo (2020, p. 89):

Desta forma, com seus próprios recursos, Luís Lana comprou o material e começou a escrever os mitos dos *Kehíripōrã* que eram ditados por seu pai. Poucos anos mais tarde, quando a antropóloga Berta Ribeiro chegou ao rio Tiquié interessada em pesquisar a cestaria desana com os Lana, o material escrito por Firmiano e Luís veio a tomar o formato de livro através da ajuda da pesquisadora.

Depois de escrever todo o mito, de forma intercalada, dependendo da vontade de seu pai em narrar essas histórias, a obra foi finalizada e depois se iniciou o processo de tentar a publicação impressa. Isso foi feito com o auxílio do Padre da Ordem Salesiana Casimiro Becksta, como descrito a seguir.

Feliciano Lana pertencia a etnia Desana, do clã dos *Desana- Kêhíripōrã* ou ‘Filhos (dos desenhos) do sonho’. Seu nome original era Sëbé. Ele nasceu em 3 de janeiro de 1937, na aldeia de São João Batista às margens do rio Tiquiê, município de São Gabriel da Cachoeira. Seu pai se chamava Manuel Lana, nome católico pelo qual era conhecido, ele também era Desana e sua mãe, Paulina Pimentel, era índia Tukano. Sëbé falava as duas línguas: Tukano e Desana. Seu pai era Kumu – que na hierarquia Desana significa “xamã-rezador” e conhecedor da mitologia e das encantações de proteção e cura – e Bayá – que significa ser chefe de cerimônia. Na comunidade Feliciano ouviu dos mais velhos as histórias da origem do mundo e da origem da raça humana. Ele foi um grande narrador da cultura dos Desana e continuamente colaborou com pesquisadores dos grupos indígenas da família linguística dos Tukano do Alto Rio Negro.

Figura 17 - Imagem de Feliciano Lana



Fonte: Amazonas Atual (2020)

Quando tinha onze anos de idade ele saiu da comunidade Desana de São João Batista para estudar no internato dos salesianos localizado em Pari-Cachoeira, onde ele foi batizado pelos missionários salesianos com o nome de Feliciano Lana. Na missão salesiana ele aprendeu a falar português e conheceu as técnicas de desenho. Também no internato, ele foi aluno do padre Casimiro Béksta, padre lituano que viveu no Alto Rio negro, entre as décadas de 1950 a 1970, aproximadamente, e após algum tempo na missão, e apesar de todo o esforço dos padres e professores salesianos em eliminar a cultura indígena, o padre Casimiro Béksta passou a se interessar pelas histórias mitológicas e pelo conhecimento ancestral dominado pelos mais velhos da etnia Desana. Sobre essa questão relativa a Ordem Salesiana de Turim, que chegou ao Alto Rio Negro em 1914,

A colonização educacional salesiana trouxe mudanças no sistema de circulação de conhecimentos e nas práticas xamânicas. De forma que ao obrigarem que abandonassem suas práticas rituais, os salesianos, em troca, impuseram sua religião e introduziram a escrita, que posteriormente foi apropriada e utilizada para a publicação de livros. (Angelo, 2020, p. 85).

O padre Casimiro encontrando dificuldades em acessar o conhecimento ancestral diretamente com os anciãos, que diziam para ele terem esquecido os mitos, se aproximou dos seus jovens alunos, aos quais ele entregou gravadores de áudio, também máquinas fotográficas e material para desenho no afã de que eles comesçassem a desenhar essas histórias. Com esses

recursos em mãos, esses jovens, que eram de variadas etnias, passaram a registrar e desenhar os mitos contados por seus ancestrais e também os conhecimentos tradicionais sobre proteção e cura. Entre os alunos que se prontificaram a essa tarefa de registrar as histórias e a mitologia indígena, que até ali eram preservadas pela oralidade cultural, estava o jovem Desana Feliciano Lana.

Figura 18 - Imagem de Feliciano Lana desenhando.



Fonte: Farias (2020)

Aos dezesseis anos de idade, Feliciano começou a desenhar os mitos Desana com o apoio do padre Casimiro. Esses desenhos despertaram a atenção de Luis Gomes Lana, seu primo-irmão, que, ao examinar esses desenhos, percebeu que Feliciano estava misturando elementos dos mitos Desana com os de outras etnias. Luís entendeu, a partir dessa observação nos desenhos de seu primo Feliciano, que era hora de começar a escrever as histórias contadas pelos “antigos”, que é como os Desana se referem aos anciãos ou idosos que são os detentores desses conhecimentos históricos e ancestrais. Sobre essa questão, Amazonense (2013) pontua que:

Tem-se produzido uma infinidade de registros da cultura indígena que se encontram arquivados e por isso perdem sua essência e força no meio destes povos, principalmente pela força maciça de religiosos tanto católicos como evangélicos que impuseram sua religião sobre estas, porque o acesso aos conhecimentos produzidos é restrito e tais saberes não são divulgados entre os povos indígenas. Os mais jovens e

os demais adultos das comunidades indígenas não têm acesso a eles. São registrados, mas não são repassados e/ou conseqüentemente não são praticados pelos herdeiros destes saberes. (Amazonense, 2013, p. 14).

Luiz Gomes Lana (TõrãmꞤ Kehíri) , então, principiou a anotar com papel e lápis os mitos narrados por seu pai, Firmiano Arantes Lana (Umusî Pãrõkumu), que conhecia muito bem o mito dos *Desana-Kehíripõrã*. Desses registros foi que resultou o livro *Antes o mundo não existia – mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã*, escrito por Luiz Lana, juntamente com seu pai Firmiano Lana, que então era líder do clã dos *Desana-Kehíripõrã*. O livro traz ilustrações da mitologia Desana feitas por Feliciano Lana e também por Luiz Lana. A primeira edição do livro data do ano de 1980.

Feliciano Lana continuou desenhando os mitos indígenas e também como funcionava a organização social dos Desana. Seus desenhos cunharam uma narrativa gráfica para os sonhos e o imaginário desse povo que habita o Alto Rio Negro, às margens do rio Tiquié. Ele foi um dos mais significativos artistas indígenas contemporâneos do Brasil. Seus desenhos viajaram e correram mundo, participando de mostras e exposições em diversos museus e galerias e sua obra artística é basilar para o registro e a preservação da cultura indígena do Alto Rio Negro e incentivo para que também outras culturas indígenas se apropriem de seu exemplo, visto que essas culturas ancestrais são a expressão de um imaginário e também do conhecimento sobre a origem do mundo e dos homens para esses povos. Solanzi e Souza (2020). Ele faleceu em sua residência, na comunidade São Francisco, em São Gabriel da Cachoeira, de uma parada cardiorrespiratória. Há suspeita de que a causa foi Covid 19.

É interessante pontuar que nas pesquisas feitas sobre Umusi Parõkumu (Firmiano Arantes Lana) e de TõrãmꞤ Kehíri (Luiz Gomes Lana), autores de *Antes o mundo não existia* (1995), praticamente não se encontra nada a respeito dos mesmos; o pai, “narrador” e o filho, que “transcreveu” o mito. Só se encontra material de pesquisa e leitura sobre Feliciano Lana, que dentro do contexto da escrita e da obra, foi somente o que colaborou com os desenhos dos mitos. Não que ele não seja ou tenha importância, mas é como se a obra, em sua totalidade, fosse de autoria dele. Nem mesmo imagens de Umusi Parõkumu e de TõrãmꞤ Kehíri se pôde encontrar.

Feliciano Lana percorreu vários países fazendo as vezes de um “embaixador” de seu povo, divulgando seus trabalhos e também a cultura Desana, além de promover a obra escrita por seu tio e seu primo-irmão. Por conta disso foi ele quem se tornou mais conhecido do público leitor da obra. Posteriormente ele se tornou uma grande liderança junto ao seu povo, cargo que ocupou até sua morte, vitimado pela Covid 19.

O que se pode inferir sobre a vida dos dois autores, inclusive imagens dos mesmos, é o que está descrito nas notas explicativas do exemplar desta pesquisa, que data do ano de 1995, edição esta que é a segunda, visto que a primeira foi publicada em 1980, destinada ao público externo, diferentemente desta, que foi publicada para ser voltada para o público indígena e é o livro de número 1, e que faz parte da coleção *Narradores do Rio Negro*.

1.5 O espaço geográfico e mítico dos *Desana*

O povo *Desana* habita a região do Alto Rio Negro, nas cercanias do município de São Gabriel da Cachoeira, no extremo mais afastado e inóspito da região amazônica, denominada “Cabeça do Cachorro”¹⁹ por conta de sua aparência quando visualizada no mapa da região; lembra a cabeça desse animal. Como mostra o mapa abaixo:

¹⁹ São Gabriel da Cachoeira é o município do Amazonas em que se situa a fronteira trinacional entre o Brasil, a Colômbia e a Venezuela. Com 109 mil km², é o terceiro mais extenso do país. A região é também conhecida como “Cabeça do Cachorro”, por causa do desenho que conforma o mapa no extremo noroeste do Brasil. É, também, o município mais indígena do país, tanto no seu núcleo urbano quanto na zona rural, onde há 750 comunidades de 23 povos indígenas diferentes. Além do Português, são as línguas oficiais da cidade o Tukano, o Baniwa e o Nheengatu (língua franca no Brasil colonial difundida pelos jesuítas, e hoje só falada lá). INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Para onde vai a cabeça de cachorro. 2022. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/para-onde-vai-cabeca-do-cachorro> Acesso em 12 jun. 2022.

Figura 19- Mapa da localização da região do Alto Rio Negro denominada “Cabeça do Cachorro”. *Note-se que a parte do mapa do lado esquerdo lembra a cabeça do animal.*



Fonte: Instituto Socioambiental (2022)

Para que se tenha uma noção da dimensão dessa região, se faz necessário as imagens de mapas, levando-se em consideração que são muitos os povos que habitam essa região, com diversificadas culturas e relações sociais, culturais, linguísticas, econômicas e matrimoniais. É talvez, para quem não entenda como essas relações se entrelaçam, um pouco difícil de se entender, mas eles mantêm esses laços até mesmo para a preservação de seu território, que é tão ameaçado por garimpos ilegais, pelo tráfico de drogas, pelo desmatamento e manejo ilegal de seus territórios, que são vastos e de difícil cuidado tanto pelos povos do Alto Rio Negro quanto pela FUNAI-Fundação Nacional do Índio. De acordo com o Instituto Socioambiental (2022, local. 1):

A vida não é fácil na Cabeça do Cachorro. A concentração de aldeias é maior do que em outras regiões indígenas, enquanto a disponibilidade de peixes é relativamente menor em rios de águas pretas. Onde há melhores solos para agricultura, o peixe é mais escasso; e onde tem mais peixe, não se encontram terrenos propícios para as roças. As roças são diversas e abundantes. Mais de cem variedades de manivas são cultivadas. Porém, o aumento da população e da sua sedentarização, principalmente nas comunidades maiores e nas cidades ribeirinhas, obriga o plantio de roças a maiores distâncias. Quando secas ou enchentes afetam a produção, ocorrem situações de

insegurança alimentar e de maior dependência de alimentos de fora. (Instituto Socioambiental, 2022, local. 1).

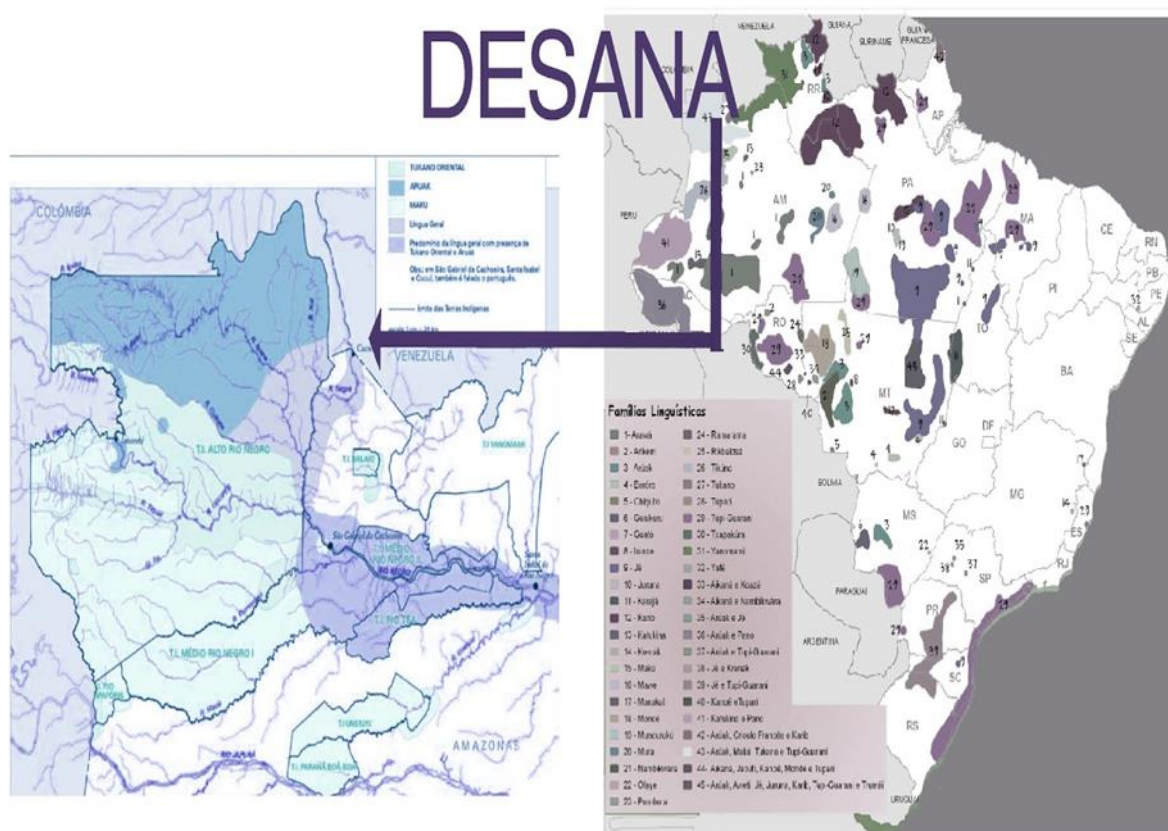
No Noroeste Amazônico são faladas mais de 20 línguas, de três grandes famílias linguísticas: Tukano Oriental, Aruak e Maku. As línguas da família Tukano Oriental – se diz assim para diferenciá-los dos tukano ocidentais, que habitam nas fronteiras entre Colômbia, Equador e Peru - predominam no Uaupés e no Apapóris, enquanto os falantes da família Aruak são mais comuns no Içana. Algumas línguas, como o Tukano e o Baniwa, são faladas por alguns milhares de pessoas, e outras, como o Dow, por apenas poucas dezenas.

Existem pelo menos 16 diferentes línguas classificadas como Tukano Oriental. No Brasil, seus falantes habitam toda a bacia do Rio Uaupés e, em grande parte dessas populações, ocorre uma convergência entre as regras exogâmicas e os grupos linguísticos, de tal modo que os grupos afins (com os quais se pode casar) são falantes de outras línguas. Tal dinâmica resulta em um multilinguismo característico da região, em que numa mesma comunidade muitas vezes se fala mais de uma língua indígena, além do Português e do Espanhol. Algumas etnias, ou parte delas, deixaram de falar suas línguas de origem, adotando outros idiomas indígenas. Tal é o caso dos Tariana do Uaupés, originalmente falantes de uma língua Arawak, mas que atualmente falam Tukano; ou dos Tukano que foram para o Médio Rio Negro e adotaram o Nheengatu.

A principal língua da família Tukano Oriental é o Tukano propriamente dito. Ela é usada não só pelos Tukano, mas também pelos outros grupos do Uaupés brasileiro e em seus afluentes Tiquié e Papuri. Na medida em que há várias línguas distintas, o Tukano passou a ser empregado como língua franca, permitindo a comunicação entre povos com línguas paternas bem diferenciadas e, em muitos casos, não compreensíveis entre si. Em alguns contextos, o Tukano passou a ser mais usado do que as próprias línguas locais.

As outras línguas dessa família são faladas por populações menores, predominando em regiões mais limitadas. É o caso do Kotiria e Kubeo no Alto Uaupés, acima de Yauaretê; do Pira-tapuya do Médio Papuri; do Tuyuca e Bará do Alto Tiquié; e do Desana de comunidades localizadas no Tiquié, Papuri e afluentes. Abaixo, o mapa da localização dos Desana na região da “Cabeça do Cachorro”.

Figura 20 - Mapa da localização dos povoados Desana espelhados pela região do Alto Rio Negro



Fonte: Pagano (2016)

Em decorrência do contato com missionários e a colonização, adotaram a Língua Geral (o Nheengatu). Forma simplificada do Tupi antigo, o Nheengatu foi adaptado e amplamente difundido pelos primeiros missionários jesuítas. Atualmente, essa língua representa uma marca de sua identidade cultural.

A designação *Maku* se refere a seis línguas distintas de povos que ocupam o território mais extenso do Alto Rio Negro, estando os grupos falantes de quatro dessas línguas no Brasil. A família linguística Maku nada tem a ver com as famílias Tukano ou Arawak, se excetuarmos alguns evidentes e poucos empréstimos. Praticamente todos os Maku são falantes de suas línguas. Devido à proximidade dos Tukano, os Maku da área do Uaupés também dominam línguas tukano, dando curso ao multilinguismo da região.

A organização social do Noroeste Amazônico se diferencia da maior parte das sociedades amazônicas pela existência de grupos de descendência patrilinear, nomeados, exogâmicos e idealmente hierarquizados. Uma complexa trama social organiza esses grupos, nos quais a menor unidade é o formado pelos descendentes de um mesmo ancestral e que se consideram parentes próximos.

Entre os grupos da família linguística Tukano Oriental, em geral a unidade linguística coincide com a unidade de parentesco com base na descendência patrilinear, corresponde também ao âmbito de exogamia mais operacional. Por exemplo, o grupo linguístico Tuyuka é formado por cerca de quinze sibs, entre os quais não ocorrem trocas matrimoniais. Assim, os Tuyuka estabelecem suas alianças com os Tukano, Bará e outros.

Em geral, portanto, o grupo de descendência exogâmico coincide com o grupo linguístico. A noção de descendência comum é revitalizada em procedimentos rituais. Nos termos indígenas, esta unidade é delimitada por uma autodesignação e por um nome pelo qual são reconhecidos pelos outros (índios e brancos). A autodesignação ocorre em duas esferas de abrangência, a do grupo linguístico (por exemplo, Tukano, Desana, Kotiria, Tuyuka, e outros) e do sib. Os membros de um sib idealmente moram em um mesmo grupo local. Ainda no plano conceitual, cada sib possui uma função particular, associada sobretudo a especialidades rituais.

Christine Hugh-Jones descreve cinco funções entre os Barasana (chefe, mestre de cerimônia, guerreiro, xamã e servo), relativas à organização do trabalho, ao desempenho ritual e à guerra. O sib localizado tem como padrão de moradia a maloca, que também possui importantes significados rituais e cosmológicos, como é o caso dos Desana, para os quais a maloca é muito importante e está bem destacada em *Antes o mundo não existia*.

Figura 21 - Imagem de indígenas da etnia Dessana em frente a uma de suas malocas, às margens do rio Tiquié-ARN



Fonte: Pagano (2016)

A construção de malocas é um costume compartilhado entre as diferentes sociedades indígenas do Alto e Médio Rio Negro. Durante muitos anos essas construções foram alvo de ataques por parte dos missionários (com os Desana não foi diferente, mas eles resistiram em sua cultura de preservação da maloca, para eles também considerada sagrada), resultando em seu abandono pela maioria das comunidades situadas no lado brasileiro da região. De acordo com Eliade (2008):

A habitação não é um objeto, uma máquina para habitar; é o *Universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia*. Toda construção e toda inauguração de uma nova morada equivalem de certo modo a *um novo começo, a uma nova vida*. E todo começo repete o começo primordial, quando o Universo viu pela primeira vez a luz do dia. Mesmo nas sociedades modernas, tão fortemente dessacralizadas, as festas e os regozijos que acompanham a instalação numa nova morada guardam ainda a reminiscência da exuberância festiva que marcava, outrora, o *incipit vit nova* (Eliade, 2008, p. 54).

Atualmente vêm sendo recuperadas em alguns locais, como no Alto Tiquié e no Alto Uaupés, no âmbito de um processo de recuperação de tradições e como marca da identidade pelo movimento indígena, como é o caso da maloca-museu na sede da FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro), em São Gabriel da Cachoeira.

Tradicionalmente, a maloca é dividida em diversos compartimentos laterais, cada qual habitado por uma família nuclear. A regra geral é que o chefe do grupo local more no compartimento mais próximo à parede dos fundos da casa, do lado esquerdo de quem entra, e seus irmãos mais novos, à medida que vão casando, ocupem os compartimentos contíguos, a partir dos fundos para a frente da casa. Os homens solteiros, já iniciados, devem deixar o compartimento de seus pais e atar suas redes do meio da casa para a frente. Por último, os agregados que aí estejam morando em caráter provisório ou excepcional e os visitantes devem permanecer na parte da frente da casa.

Nesse contexto de diversidade cultural existem muitas características comuns entre as etnias, principalmente no que diz respeito aos mitos, atividades de subsistência, arquitetura tradicional e cultura material. Tais características comuns são mais evidentes entre os Tukano, Baniwa, Tariana e Baré, por um lado, e os Maku, por outro. Por essa razão, os primeiros são por vezes identificados como "índios do rio". Em contraste, os índios da família linguística Maku, que possuem uma série de peculiaridades sócio culturais, podem ser chamados "índios da floresta". Vivendo longe das margens dos rios navegáveis, os Maku se articulam com os índios do rio, mas não do mesmo modo que estes se relacionam entre si. Os Maku, exímios

caçadores, em geral fornecem carne aos índios do rio e também lhes prestam serviços em troca de outros alimentos, como mandioca e peixe.

Na perspectiva dos índios²⁰ do rio, os Maku ocupam uma posição de inferioridade e são considerados incestuosos, pois se casam com pessoas do mesmo grupo de descendência e não seguem seus padrões de residência. Contudo, do ponto-de-vista Maku, eles não são servos ou escravos dos índios do rio, podendo a qualquer momento abandonar os serviços que estão prestando e se internar na floresta, povoada por espíritos que os índios do rio desconhecem e temem.

O espaço geográfico dos Desana também é, para eles, um espaço sagrado, tanto os que circundam seus povoados; as matas e os animais que nelas habitam, bem como os espaços internos, como é o caso das malocas e das coisas e instrumentos sagrados. Todos esses elementos são tratados dentro da oralidade como espaços, coisas e lugares sagrados. Os desenhos e os sonhos são especialmente importantes para os povos indígenas do Amazonas. Em relação aos *Desana-Kehiriporã* e suas histórias sagradas, é a partir deles que são “passados” para esse clã, (os "Filhos (dos Desenhos) do Sonho), a história do “começo antes do começo”, que serão analisadas nos capítulos seguintes desta.

1.6 A posição do feminino no universo dos *Desana*: vida material, sociedade, religião e cultura

O elemento feminino é, de início, muito importante para a cultura dos povos do ARN e principalmente para os Desana, pois é esse elemento que dá início à criação desse povo, segundo o mito dos *Desana-Kehiriporã* descrito em *Antes o mundo não existia*, razão pela qual ele será analisado nos três capítulos desta tese, mas de modo específico. Nesse primeiro momento, trataremos de descrever sobre como é o papel do feminino no cotidiano socioeconômico e cultural para que se entenda que posição as mulheres Desana já ocuparam e ocupam nessa sociedade.

A posição social, histórica e mítica das mulheres Desana sofreu modificações após a chegada das missões religiosas às comunidades e nações indígenas do ARN, principalmente após a chegada dos padres Salesianos, pois se nota até mesmo ao longo da narrativa na obra

²⁰ A palavra ‘índio’ é citada aqui em algumas partes da escrita porque é assim que os indígenas se chamam entre si. A palavra na região amazônica já se tornou cultural. Não se vai encontrar com um amazonense ou um indígena que não faça uso da palavra índio e não cabe aqui essa discussão, só a título de esclarecimento para que não se entenda como preconceito.

aqui analisada, que vai acontecendo um “apagamento” do poder feminino exercido nessa sociedade, que de início é matriarcal, mas que vai sendo substituído pelo patriarcado.

Quem lê pela primeira vez a obra *Antes o mundo não existia* percebe logo a partir da primeira página, que o elemento mítico que dá origem ao mundo e à humanidade é feminino: Yebá Buró, a que se “faz por si mesma: “No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio das trevas” (Parõkumu e Kehíri, p.19), o que difere de outros mitos cosmogônicos e de criação, em que o elemento criador é masculino, à exemplo da Bíblia cristã, muito conhecida, em que um Deus cria o mundo e tudo o que nele habita. (Gênesis 1:1-31). A Bíblia não cita o sexo desse Deus, mas ele é tratado como um ser masculino, que posteriormente vai condenar a mulher criada por ele à partir da costela do homem, o primeiro ser humano que ele criou, por ser culpada de ter incitado seu companheiro ao pecado e desgraçado toda a raça humana por conta disso.

Yebá Buró dá início a criação do mundo e depois incumbe seres sagrados, intitulados “Trovões” para dar continuidade ao resto da criação do mundo, da humanidade e de tudo o que nele há, bem parecido com outros mitos cosmogônicos e de criação, sendo que no universo mítico Desana, “as coisas sagradas” são elementos que fazem parte de seu cotidiano, como veremos nos outros capítulos.

Foi difícil encontrar literaturas que tratassem da posição do feminino na sociedade dos Desana, mesmo nas que se dispõem a analisar a obra *Antes o mundo não existia*, esse tema é pouco ou nunca abordado. O que se sabe é que essas mulheres fazem parte de uma cultura que atualmente as relegou a estarem à sombra do masculino e a serem usadas como moeda de troca matrimonial entre as nações indígenas do ARN, como acontece nos “Dabacuris”, espécie de cerimoniais realizados entre as nações indígenas para acordos matrimoniais e de comércio de trocas, muito parecido com o descrito por Malinowsky, o “Kula”, no caso dos moradores da ilha de Gawa.

Basicamente o que se sabe sobre as indígenas Desana e a posição que elas ocupam no clã *Kehiriporã* é o que se pode inferir com a leitura de *Antes o mundo não existia* e no pouco que se encontrou sobre o assunto. Infelizmente não se pôde viajar até a comunidade onde eles vivem atualmente, as margens do rio Tiquié no ARN, por conta das regras de isolamento devido à Epidemia da Covid 19 e a total proibição por parte da FUNAI.

Por falta de um contato direto e oportunidade para entrevistar as mulheres Desana, a opção que restou foi tentar encontrar artigos e obras que tratassem sobre o assunto. Encontramos duas: uma escrita por Berta Ribeiro: “A mitologia pictórica dos Desana” artigo publicado originalmente no livro, organizado por Lux Vidal, “Grafismo Indígena”, capítulo

“Mitologia: Verdades Fundamentais e Expressão Gráfica” (1992), que enfoca a análise antropológica da obra *Antes o mundo não existia* e outra de Alejandra de Aguilar Pinto: “Reinventando o feminismo :as mulheres indígenas e suas demandas de gênero” (2010). Abaixo, mulheres indígenas Desana mostrando seus trabalhos de artesanato em frente à maloca da FOIRN:

Figura 22- Imagem de mulheres Desana mostrando seu artesanato



Fonte: Pagano (2016)

Abaixo, imagem de mulher indígena Desana com pintura corporal em seu habitat natural, a floresta. Elas que nascem e vivem nesse contexto, ao serem separadas de seu povo (à princípio pelos padres e freiras das ordens religiosas católicas (até o início do século XX, depois, por famílias e familiares do ARN) para servirem como empregadas domésticas para as famílias ricas e remanescentes do período áureo da Borracha na cidade de Manaus, se encontram em um limbo em que veem sua cultura ficar para trás para se tornarem sujeitas à margem, jamais serão membros das famílias que servirão em regime de escravidão para o resto de suas vidas. e também não terão direitos trabalhistas ou mesmo receberão qualquer salário: “– A humilhação e a ameaça são o açoite; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golinhas” (Hatoum, 1989, p. 88).

Figura 23 - Imagem de mulher indígena Desana com pintura corporal



Fonte: Pagano (2016)

Desde o período da colonização do Amazonas até os dias atuais, é muito comum de acontecer essa tradição exploratória que foi intensa no Período da Borracha, em que as famílias abastadas sempre “pegavam” uma mocinha indígena ou nas comunidades indígenas, ou nos orfanatos e internatos gerenciados pelas freiras católicas de diferentes ordens religiosas, sem direito a folgas e na grande maioria das vezes, sem receber salário ou em regime de total escravidão. Milton Hatoum descreve bem essa prática em duas de suas obras: *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois Irmãos* (2000) ambas as obras descrevem a relação de famílias ricas descendentes de libaneses e que mantinham como empregadas, mulheres indígenas em regime de escravidão; não recebiam salário e não tinham folga. Sobre esses costumes,

[...] Em *Relato de um certo Oriente*, ambientado no Amazonas a partir de meados do 1900, portanto, algumas décadas após a abolição da escravatura, há evidências e resquícios de uma fase mal superada. Nessas paragens, não é nem o escravo de Aluísio de Azevedo nem o agregado de Machado de Assis que ganha relevo como o ser fora do lugar, como a personagem que melhor pode descortinar a segregação e a estratificação socioeconômica de sua época. O papel excêntrico, responsável por revelar detalhes da vida privada das famílias e a relação de aparências estabelecida com a sociedade é atribuída à empregada, cunhantã trazida da mata. (Muller, 2014, p.15).

Em *Dois Irmãos* (2000) Milton Hatoum descreve a personagem Domingas (o nome é uma ironia, alusão ao dia de domingo, que é dia de folga, mas ela nunca tirou uma e quando tentou, não conseguiu ir muito longe), índia órfã criada pelas freiras e que foi “dada” para Zana,

mulher de Halim, para lhe servir de empregada, e que mais tarde foi violada por um dos filhos gêmeos da “patroa”, Omar, e que posteriormente engravidou do mesmo, nascendo-lhe um filho, que nunca foi reconhecido pela família paterna. A relação dessas mulheres indígenas com suas patroas²¹ é sempre conturbada e permeada de muita humilhação, como se percebe nesse trecho de *Relato de um certo Oriente* (1989): pelo olhar do fotógrafo da família na narrativa:

As lavadeiras e empregadas da casa não recebiam um tostão para trabalhar, procedimento corriqueiro aqui no norte. Mas a generosidade revela-se ou se esconde no trato com o outro, na aceitação ou recusa do outro. Emilie sempre resmungava porque Anastácia comia “como uma anta” e abusava da paciência dela nos fins de semana em que a lavadeira chegava acompanhada por um séquito de afilhados e sobrinhos. Aos mais encorpados, com mais de seis anos, Emilie arranjava uma ocupação qualquer: limpar as janelas, os lustres e os espelhos venezianos, dar de comer aos animais, tosquear e escovar o pêlo dos carneiros e catar as folhas que cobriam o quintal. Eu presenciava tudo calado, moído de dor na consciência, ao perceber que os fâmulos não comiam a mesma comida da família, e escondiam-se nas edículas ao lado do galinheiro, nas horas da refeição. A humilhação os transtornava até quando levavam a colher de latão à boca. (Hatoum, 1989, p. 85-86).

Assim como era a relação das mulheres negras no período da escravidão e também ainda acontece atualmente com as empregadas domésticas negras, casos estes sempre citados nos meios midiáticos. Milton Hatoum, ao tratar dessas relações em suas duas obras que foram ganhadoras do Prêmio Jabuti, à exemplo de Márcio Souza em *A caligrafia de Deus* (2007), faz uma denúncia sobre essa prática que, como já citado, perdura até a atualidade. Sobre essa questão, Muller (2014) explicita que;

Presente tanto em *Relato de um certo Oriente* quanto em *Dois irmãos*, é digna de nota a maneira como os imigrantes árabes que então povoavam Manaus reproduziram, a seu turno, o tratamento secularmente oferecido aos serviçais naquelas paragens. Revelam uma forma de exploração que começou a entrar em lento declínio, apesar de ser visível ainda hoje, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. Prova de que a Lei Áurea fora ignorada, ou antes, de que a escravidão fora assimilada a seu modo ao penetrar pelo Delta do Amazonas, Dorner, então um homem vivido, oferece uma síntese dos valores locais ao assegurar que o privilégio naquelas terras não decorria apenas da posse de riquezas, mas do reinado de uma estranha forma de escravidão. (Muller, 2014, p.24).

Na imagem abaixo, mulheres Desana em gente à sua, e nos desenhos da fachada se pode notar a figura da lua a esquerda, e a do sol, a direita, e logo abaixo do sol, a figura da Cobra-Canoa, desenhos que remetem ao mito cosmogônico desse povo:

²¹ O termo “patroa” no Amazonas é usado para designar a mulher que tem uma empregada nessas condições citadas.

Figura 24 - Imagem de mulheres desana frente a maloca das artesãs-perceba o grafismo típico desse povo, juntamente com as figuras do sol, da lua e da cobra, símbolos da mitologia Desana



Fonte: Pagano (2016)

A representatividade feminina Desana e de outras indígenas do ARN está também centrada nos saberes ancestrais de produção de medicamentos naturais, do artesanato e também elas estão se fortalecendo e buscando espaço nesse universo predominantemente masculino se unindo em uma associação: Associação das Mulheres Indígenas do Alto Rio negro-AMARN, também chamada de Numiã Kurá, que na língua Tukano significa "Grupo de Mulheres. Dhiakrapú (Nome católico: Deolinda Freitas Prado), liderança indígena e fundadora da Associação, explica que:

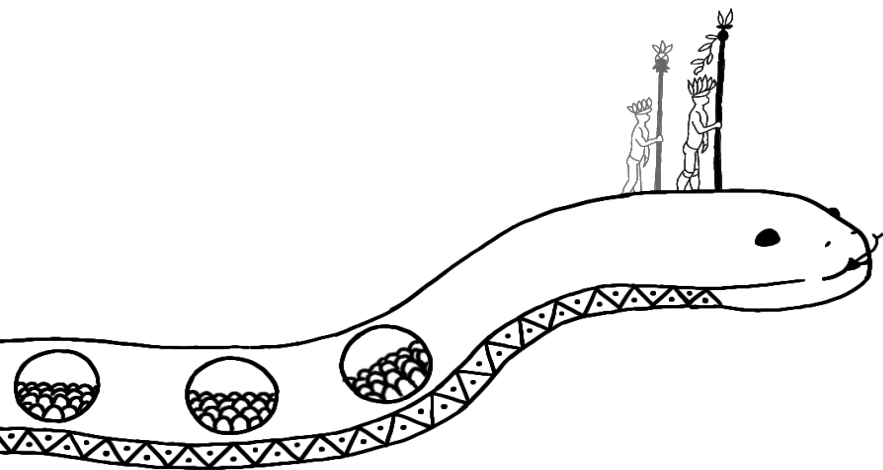
“O que nós fazemos está presente em muitos países. Não é apenas uma peça que alguém compra e leva. É um pouco da nossa história, do nosso jeito de ser no mundo que vai ocupar outros lugares, gerar perguntas, curiosidades. Temos que valorizar muito essa atividade.” (Artesol. 2020, p.1).

A Associação das Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro-AMARN, iniciou as atividades em 1984 e em 1987, finalmente foi legalizada. O grupo foi reunido com a intenção de oportunizar a de geração de renda, a qualidade de vida e a formação sociopolítica para as mulheres indígenas que viviam em situação de retraimento. Muitas delas haviam sido levadas até Manaus para trabalharem como empregadas domésticas.

As indígenas Desana ainda têm um longo caminho a percorrer em busca de seu lugar no contexto social dessa etnia, em relação a valorização e igualdade de condições, sem discriminação no sentido de apagamento pós-colonização e intromissão das ordens religiosas e dos padres Salesianos.

2 O COMEÇO ANTES DO COMEÇO: A RE-ESCRITURA DO MITO FUNDANTE DOS DESANA, REALIZADA POR MÁRCIO SOUZA

Márcio Souza: um “recolhedor” e um “tradutor” de uma narrativa mítica *Desana-Kehiriporã* para o mundo das belas letras brasileiras, via o teatro. O nascimento de *Dessana Dessana*, obra prima do teatro amazônico.



“Nós entendemos como autêntica a defesa da nossa identidade expressadas pelas culturas indígenas relegadas ao abandono e ao extermínio no confronto com a exploração colonialista. Neste sentido, nós nos colocamos na perspectiva dos oprimidos e consideramos a luta geral dos povos contra a opressão como uma marca permanente de nossa identidade”

(Márcio Souza).

INTRODUÇÃO DO SEGUNDO CAPÍTULO

Este capítulo adentrará no universo da escrita de Márcio Souza: um “recolhedor” e um “tradutor” de uma narrativa mítica *Desana-Kehiriporã* para o universo cênico com a adaptação da obra *Antes o mundo não existia* (1995) num diálogo literário com o teatro, se baseando nessa escrita mítica para a criação do musical *Dessana Dessana: ou o começo antes do começo* (Teatro I, 1997). Também explanaremos aqui sobre o cenário teatral na cidade de Manaus, capital do Estado do Amazonas, a partir da década de 1960, período que marca o início do Polo Industrial de Manaus (PIM) e da Zona Franca, um cenário de grandes mudanças para o Estado do Amazonas e também de grande efervescência cultural. (Teatro Indígena do Amazonas, 1979).

A cidade “renasce das cinzas” do pós Ciclo da Borracha, que deixou principalmente a capital, Manaus, numa espécie de limbo cultural. É nesse contexto que surgiu o Grupo de Teatro TESC²²- uma parceria com o SESC-AM e posteriormente, com o sucesso das apresentações do grupo TESC e principalmente da encenação de *Dessana Dessana*, surge o Grupo de Teatro POMBAL, ambos com uma proposta inovadora para a época e o lugar, proposta muito parecida com a de Augusto Boal, com seu “Teatro do Oprimido” “que buscou sempre lutar contra todas as formas de opressão, desenvolvendo na sua luta a favor dos explorados e oprimidos, um teatro de cunho político, libertário e transformador”. (ARAÚJO, 2020, p.1).

O escritor, ensaísta e dramaturgo Márcio Souza, que entre outros projetos, tinha por interesse explorar a mitologia indígena dos habitantes Alto Rio Negro-ARN, a partir de uma aproximação com a pesquisa realizada pelo padre Casimiro Béksta²³ nesta mesma região. Em 1974, o TESC monta a peça *A paixão de Ajuricaba*, sobre a luta dos indígenas contra os colonizadores europeus, e no ano 1975, ele monta o musical *Dessana Dessana*, em uma parceria com Aldísio Filgueiras, esse também escritor e poeta amazonense.

Márcio Souza, no prefácio de *Palco Verde* (1984), escrevendo sobre o final abrupto do Grupo TESC quando o SESC, em setembro de 1980, sem explicações prévias, coloca um cadeado na porta do espaço destinado aos ensaios e reuniões do grupo, comenta sobre as mudanças que Manaus vinha sofrendo desde a década de 1960, quando o TESC iniciou suas atividades, que não só coincidiram com o início da Ditadura militar, mas também com todas as mudanças trazidas com a implementação da Zona Franca de Manaus e a construção do Polo

²² Documentário sobre o TESC. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_TW-S7EP9Mc Acesso em: 20 out. 2021. .

²³ O padre Casimiro faleceu no ano de 2015, aos 92 anos, na cidade de Manaus.

Industrial na cidade, o que causou profundas transformações, e apesar dessas transformações, Manaus não deixaria de ser relegada ao o obscurantismo cultural:

Trabalhamos durante mais de dez anos no terreno hostil de Manaus, numa das mais isoladas cidades do Brasil, sem nenhuma tradição cultural, reduzida a correr cegamente atrás do bonde da história. Fazer teatro em tais condições era uma verdadeira façanha, embora estivéssemos longe de saber disso. E mais, nosso gripe, como a cidade, experimentaria mudanças profundas ao longo de todos esses anos. Mas a nossa aparente sorte foi termos superado o diletantismo enquanto a cidade ia sendo empurrada no beco sem saída do “milagre econômico” da Ditadura Militar. (Souza, 1984, p.10-11).

Souza (1984) considerava *Dessana Dessana* e as outras atuações e trabalhos do grupo como uma espécie de “vingança” contra a tentativa de “apagamento” da cultura na cidade de Manaus, mas que cedeu ao fechar suas cortinas e não podendo fazer nada para impedir: “Mas ali, na triste capital da Zona Franca, só o silêncio em torno do fato e um nada secreto regozijo por parte da sociedade bem pensante-e até mesmo da má pensante-, como se um obstáculo incômodo finalmente tivesse sido removido de seu caminho” (Souza, 1984, p. 9).

Para penetrar na compreensão do mito para a montagem de *Dessana Dessana*, Marcio Souza, juntamente com o grupo TESC, programaram um seminário com especialistas em temática indígena, organizado pelo próprio padre Casimiro Béksta, mas também com a colaboração da professora Neide Gondim (Professora de Literatura da UFAM) e do professor Renan Freitas Pinto (Professor de Sociologia da UFAM) , também Ribamar Bessa Freire, entre outros que auxiliaram com seus conhecimentos literários, sociais, míticos e históricos sobre a Amazônia. Nas palavras de Rodrigues e Filho (2021):

A Amazônia, com sua complexa configuração social, histórica, cultural e humana, ocupa lugar central na obra de Márcio Souza. O escritor, nascido em Manaus, percorre diversas trilhas inventivas, mediante as quais problematiza a região, os seres que a povoam e as relações de poder que nela se estabelecem. Embora parta de uma realidade específica, a agudeza de seu olhar não lhe permite circunscrever-se ao âmbito regional, pelo contrário, sua obra insere a Amazônia num debate macroestrutural, mostrando, com isso, não obstante as particularidades locais, tratar-se de um único país com uma realidade múltipla e complexa. O autor, cosmopolita e dinâmico, possui uma visão conjuntural, fato que o impede de insular-se nos infundáveis caminhos da floresta. (Rodrigues; Filho, 2021, p. 138).

Nesse mesmo movimento se pode destacar a realização do documentário intitulado: *O começo antes do começo*²⁴, dirigido por Márcio Souza e Roberto Kahané e produzido pela Batoque cinematográfica, em parceria com a TV Educativa do estado do Amazonas e com o

²⁴ Documentário disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024102&format=detailed.pft>. Acesso em: 20 mar. 2021.

apoio da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e de Luiz Maximino de Miranda Correa, que foi filmado entre os anos de 1971 a 1972. O documentário traz o padre Casimiro contando o mito de criação do mundo dos povos do Alto Rio Negro e o documentário é ilustrado por desenhos de Feliciano Lana.

A peça *Dessana Dessana* (1997) nasceu a partir do registro do mito da origem do mundo escrito por Feliciano Lana. Ele foi até cidade de Manaus e cooperou na montagem da peça, dando sugestões sobre a encenação dos rituais Desana e elaborando o grafismo que foi utilizado na cenografia. Feliciano Lana era narrador, escritor e também desenhista, como já citado anteriormente. Ele foi o divulgador da cultura desse povo. Seus desenhos alcançaram maior prestígio que a própria obra escrita, tanto nacional quanto internacionalmente.

Desde a sua estreia nos palcos do teatro Amazonas, no ano de 1975, em que foi apresentada pela primeira vez por ocasião de sua reinauguração, após uma reforma, *Dessana Dessana* percorreu um caminho que perpassou pela gravação de um CD, que traz uma versão cantada em formato de Ópera, regida pelo Maestro Adelson Santos, com libreto de Márcio Souza e Aldisio Filgueiras, até mais recentemente, no ano de 2018, com Matheus Sabbá, formado em Teatro pela Universidade Estadual do Amazonas-UEA, que aos 22 anos assinou a direção cênica da reestrela da ópera “Dessana, Dessana” no 21º Festival de Ópera do Amazonas.

Dessana Dessana segue atual e como um marco representativo do “Palco Verde”, em que Marcio Souza nos apresenta um fazer teatral voltado para a Amazônia, que engloba questões culturais, sociais e políticas nas onze peças que escreveu, e dentre as quais, somente duas delas não têm a Amazônia como temática (Rodrigues; Filho, 2021, p.140).

Este capítulo vai tratar sobre o teatro souziano sob um panorama de uma Manaus decadente, pós Ciclo da Borracha, perpassando pelo início da Zona Franca de Manaus, em 1965, que teve seu apogeu nas décadas seguintes e que perdurou até o ano de 1990, com o fim do monopólio de importados da Zona Franca de Manaus, pelo governo do então presidente eleito do Brasil, Fernando Collor de Melo, no ano de 1990, e chega até uma Manaus atual, neste Século XXI, decadente novamente, que mesmo assim ainda exhibe os resquícios do seu período áureo, a passos largos sendo apagado, decaído e demolido, fato perceptível através das imagens de seu Centro Histórico, onde a cidade se iniciou, às margens do rio Negro, com sua arquitetura copiada da cidade de Paris-França, e que deu à cidade de Manaus o apelido de “*Belle Époque*, a Paris dos Trópicos” e que tem o Teatro Amazonas como seu marco mais representativo, palco de grandes encenações, que mesmo apesar de sua história, Manaus ainda o conserva em todo o seu esplendor.

O teatro souziano, ou o teatro mítico, ou teatro indígena começa com sua história de parceria com Aldisio Filgueiras e o TESC, no ano de 1973, descrita por ele de forma minuciosa no prefácio de sua obra *Teatro Indígena do Amazonas* (1979), em que ele explica que o TESC, fundado no ano de 1968, já nasce sob a censura fechada da Ditadura Militar, que não só perseguiu e censurou mais de dez peças do grupo mas também influenciou as bases representativas do que o grupo queria apresentar à sociedade amazonense; um fazer teatral voltado para as questões sociais e também da valorização dos povos tradicionais e indígenas da região amazônica: “O primeiro objetivo é a liberdade de expressão no Brasil. Esse primeiro objetivo não tem sido fácil [...] O segundo objetivo é a defesa da autêntica cultura amazônica..” (Souza, 1979, p. 2).

Márcio Souza e sua dramaturgia se mostram engajados não somente em fazer arte, em levar ao palco suas produções teatrais, mas em o fazer de modo engajado, de acordo com as necessidades de representatividade dos povos amazônicos, dos excluído e dos que estão à margem.

Este capítulo adentrará no universo da escrita de Marcio Souza: um “recolhedor” e um “tradutor” de uma narrativa mítica *Desana-Kehiriporã* para o universo cênico com a adaptação da obra *Antes o mundo não existia* para o teatro, transformando-a no musical *Dessana Dessana*²⁵.

Também explanaremos aqui sobre a cena teatral na cidade de Manaus, capital do Estado do Amazonas, a partir da década de 1960, quando surgiu o Grupo de Teatro TESC e o Grupo de Teatro POMBAL, ambos com uma proposta inovadora para a época e o lugar, proposta muito parecida com a de Augusto Boal, com seu “Teatro do Oprimido” “que buscou sempre lutar contra todas as formas de opressão, desenvolvendo na sua luta a favor dos explorados e oprimidos, um teatro de cunho político, libertário e transformador”. (ARAUJO, 2020, p.1).

Em Manaus, o escritor e teatrólogo Márcio Souza dirigia, na década de 1960, o Teatro Experimental do Sesc, popularmente conhecido como TESC, e estava interessado em explorar a mitologia indígena do Alto Rio Negro, a partir de uma aproximação com a pesquisa realizada pelo padre Casimiro Béksta²⁶ na região do Alto Rio Negro. Em 1974 o TESC monta a peça *A paixão de Ajuricaba*, que é sobre a luta dos indígenas contra os colonizadores europeus e no ano 1975, ele monta o musical *Dessana Dessana*, em uma parceria com Aldisio Filgueiras.

²⁵ Obra completa em áudio disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nXLunKkP_68&t=942s. Acesso em: 12 ago. 2018.

²⁶ O padre Casimiro faleceu no ano de 2015, aos 92 anos, na cidade de Manaus.

Para penetrar na compreensão do mito para essa montagem, o grupo TESC programou um seminário com especialistas em temática indígena, organizado pelo próprio padre Casimiro Béksta, mas também com a colaboração da professora da UFAM (Universidade Federal do Amazonas) Neide Gondim, Renan Freitas Pinto, à época esposo de Neide Gondim e professor do curso de Filosofia da referida universidade, também Ribamar Bessa Freire, entre outros.

Nesse mesmo movimento se pode destacar a realização do documentário intitulado: *O começo antes do começo*²⁷, dirigido por Márcio Souza e Roberto Kahané e produzido pela Batoque cinematográfica, em parceria com a TV Educativa do estado do Amazonas e com o apoio da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de Luiz Maximino de Miranda Correa, que foi filmado entre os anos de 1971 a 1972. O documentário traz o padre Casimiro contando o mito de criação do mundo dos povos do Alto Rio Negro e é ilustrado por desenhos de Feliciano Lana.

O libreto da peça *Dessana Dessana* nasceu a partir do registro do mito da origem do mundo escrito por Feliciano Lana. Ele foi até cidade de Manaus e cooperou na montagem da peça, dando sugestões sobre a encenação dos rituais Desana e elaborando o grafismo que foi utilizado na cenografia. Feliciano Lana era narrador, escritor e também desenhista, como já citado anteriormente.

Dessana Dessa: ou o começo antes do começo (Teatro I, 1997)²⁸ que trataremos aqui pelo título descrito no sumário de Teatro I, que é parte da coletânea de três livros escritos por Márcio Souza: *Teatro I, Teatro II e Teatro III* (1997), desponta no cenário teatral amazonense amparado por uma pesquisa que mergulha fundo no universo mítico dos povos do Alto Rio Negro-ARN, para que os envolvidos em sua criação pudessem ter uma dimensão do que é o sagrado para esses povos, e mais especificamente, para os *Desana-Kehiriporã* (os Filhos dos Desenhos dos Sonhos), tarefa nada fácil para que se pudesse fazer uma adaptação, levando-se em consideração que as histórias sagradas contidas em *Antes o Mundo não existia* (1995) foram transcritas a partir da oralidade do povo Desana, por um de seus membros, o que também para ele foi difícil, pois essas histórias sagradas foram “sonhadas”.

Há de se imaginar o quão delicado foi levar todos esses elementos em consideração para que se pudesse fazer a adaptação cênica de modo a se obter um resultado positivo, mas aconteceu que *Dessana Dessana* foi um grande sucesso desde a sua primeira apresentação.

²⁷ Documentário completo disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024102&format=detailed.pft>. Acesso em: 20 mar. 2021.

²⁸ Áudio do musical disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nXLunKkP_68 Acesso em: 12 ago. 2020.

No subcapítulo 2.1 “Antecedentes do teatro mítico” trataremos sobre como a cultura, a oralidade e a escrita indígena foram adaptadas em peças teatrais, como foi o início dessa tradição que até a atualidade ainda se faz presente no cenário teatral no Amazonas. Márcio Souza foi pioneiro, mas além dele, outros também tiveram sucesso com essa temática como elemento inspirador para se escrever sobre o assunto, como por exemplo, José Ribamar Mitoso, Professor da Faculdade de Direito da UFAM e grande divulgador da cultura e da literatura no Amazonas, ele que é escritor e poeta, além de teatrólogo e que escreveu peças com a temática indígena que ganharam prêmios importantes, tanto no cenário nacional quanto internacional.

Como suporte teórico para a escrita deste subcapítulo, contamos com algumas obras que versam sobre a trajetória do “teatro mítico” como o nominamos aqui nesta escrita, a saber: *TESC: nos bastidores da lenda* (2009) e *AMAZÔNIAEMCENA: grupos teatrais de Manaus (1969 – 2000)* (2014) ambas as obras escritas por Edney Azancoth e Selda Vale da Costa. Edney Azancoth foi dramaturgo e uma referência também como historiador e pesquisador das artes cênicas no Amazonas, ele passou pelo teatro escola do TESC e viajou pelo Brasil deixando sua marca nos palcos por onde passou. Para este, as contribuições da pesquisa de Leão (2020) foram muito importantes para que pudéssemos entender todo o contexto de criação e as fases de atuação do TESC, até o seu final, no ano de 2016.

Em se tratando das artes cênicas no Amazonas, principalmente em sua capital, Manaus, não se pode falar de teatro sem evocar o seu legado, pois sempre vai vir a memória desse talentoso ator amazonense e também sua paixão pelo palco e suas performances. A Professora Selda Vale é atualmente professora aposentada adjunta da Universidade Federal do Amazonas, escritora e pesquisadora, principalmente as voltadas para as artes cênicas e também em Cultura Urbana, atuando principalmente nos seguintes temas: Amazônia, Pensamento social, cinema, arte e antropologia. A obra *Tempo, espaço e utopia nas cidades* (2004) coletânea da série “Estudos Literários”, organizada por Sidney Barbosa, também nos dá uma dimensão das representações nas cidades e de como elas se dão, o que é importante para se entender no que concerne a esta temática, além de outras obras igualmente importantes.

No subcapítulo 2.2 “ O Dramaturgo Márcio Souza”, explanaremos sobre o seu fazer teatral, não só como dramaturgo e diretor, mas também sobre sua escrita voltada para esta temática. Ele escreveu *Teatro I, Teatro II e Teatro III* (1997), uma coletânea de três livros. Neste subcapítulo analisaremos o *Teatro I* (1997) que contempla as peças “A paixão de Ajuricaba”, “Dessana Dessana”. “Jurupari, a guerra dos sexos”, “A maravilhosa aventura do sapo Tarô-Bequê” e “Contatos amazônicos do terceiro grau”, mas nosso foco será na análise de *Dessana Dessana*.

No subcapítulo 2.3 “Grupos que encenam sobre a cultura indígena”, analisaremos sobre os grupos teatrais que encenaram peças voltadas para a temática indígena, mais especificamente o Grupo TESC e a Companhia de Teatro POMBAL. O 2.3.1 será sobre o Grupo de teatro “TESC” e o 2.3.2 sobre o grupo de teatro “POMBAL”, ambos foram pioneiros em encenar as histórias sagradas dos povos indígenas do Alto Rio Negro, o que Márcio Souza, em sua obra sobre essa temática, chamou de “Palco Verde”.

O subcapítulo 2.4 “*Dessana Dessana: a ópera mítica*” abrangerá todo o contexto de criação, montagem e encenação de *Dessana Dessana*. As obras que serviram de apoio teórico para esta escrita, são *O Palco Verde* (1984), escrito por Márcio Souza, também *Da Literatura ao Palco* (2016), de José Sanches Sinisterra, entre outros, importantes para esta pesquisa. Esse subcapítulo foi dividido em três subitens, a saber: 2.4.1 “As sequências da peça” que trata da elaboração e montagem de *Dessana Dessana*, composta por dois atos, incluindo todas as falas, posição dos personagens no palco, cenários, figurinos entre outros, de sua primeira versão; o subitem 2.4.2 “*Dessana Dessana, a Ópera Mítica*” vai tratar sobre as duas outras versões da peça, já encenadas e apresentadas no formato de ópera, para o 21º FAO (Festival Amazonense de Ópera; O subitem 2.4.3, que encerra o 2º capítulo: “Yebá-Beló e o elemento feminino no rito de iniciação em *Dessana Dessana*” será sobre o elemento mítico: Yebá Buró, a figura mais importante da mitologia dos *Kêhíripõrã*, visto que é ela que, ao “criar-se por si mesma”, dá início à criação do mundo e da humanidade.

Nesta, o nome da Mãe do Universo, da Deusa-Menina, está transcrito de forma diferenciada do mito Cosmogônico: Yebá-Beló, e não Yebá Buró, como o está em *Antes o mundo não existia*. Ela será analisada em dois momentos: neste subcapítulo, sobre o seu papel em *Dessana Dessana*, e no terceiro capítulo, que será sobre o diálogo das duas obras, a literária e a cênica. O apoio teórico para este e que também será utilizado no terceiro capítulo, onde retomaremos a escrita sobre a Avó do Universo, Yebá Buró, são de autores e obras que tratam sobre o tema

2.1 Antecedentes do Teatro Mítico

Para que se possa entender o plano de fundo histórico e cultural não só do Amazonas, mas principalmente da cidade de Manaus, sua capital, *locus* do “Palco Verde” e dos antecedentes do teatro mítico, que tiveram sua representação máxima com a criação do TESC, precisamos voltar no tempo para uma Manaus dos trópicos, ou melhor, à “Paris dos Trópicos” apelido dado a cidade no período áureo da Borracha, em que os abastados donos de seringais não economizavam para embelezar e mascarar a despreziosa e provinciana Manaus, dando-

lhe um ar de cidade europeia, culta e fervilhante do que tinha de mais atual e moderno para oferecer, em todos os segmentos sociais, principalmente na arquitetura e nas artes em geral.

Márcio Souza também escreveu obras que problematizam a Amazônia, como por exemplo, *A história da Amazônia* (2009). Essa obra abrange um período histórico de todos os importantes acontecimentos na Amazônia e na cidade de Manaus, que vão desde a “Amazônia antes do domínio europeu” (p. 27) - 1500 a.C-1500 d.C. - passando pela “Inquietante presença dos índios” (p.111), o contraditório “Século XIX na Amazônia” (p. 208) que explana sobre o início e derrocada do “Ciclo da Borracha” (p. 233), passando pela “Belle-époque tropical” e da construção do imponente Teatro Amazonas (p. 273), chegando ao período da “Zona Franca de Manaus” (p.336) e vai mais além, até a atualidade.

A história da Amazônia (2009) nos serviu para análise e compreensão desses períodos que não só nos fazem entender como se deu o início da colonização e da relação do homem europeu com o indígena e a relação deste com os missionários das ordens religiosas, mas também como se formou a cultura e a contracultura na cidade de Manaus desse o Século XIX até o presente e que teve e tem o Teatro Amazonas como seu epicentro cultural e representante máximo do período de ouro do Amazonas, o seu principal “cartão-postal”

Ressaltamos que não é nosso objetivo explicar sobre a história do Amazonas ou da Amazônia, ou mesmo da cidade de Manaus, mas sim expor sobre os períodos dessa história que têm relação com a cultura e o início das atividades cênicas na cidade de Manaus, e também, mais adiante, no terceiro capítulo, em que contexto se deu o início e o desenvolver das relações do europeu, do colonizador, com os povos indígenas, diálogo iniciado no capítulo primeiro e que será retomado no terceiro e último capítulo, no diálogo de *Antes o mundo não existia* (1995) com *Dessana Dessana* (1997).

No período áureo do Ciclo da Borracha, em que tanto o Amazonas quanto o Pará se tornaram estados ricos, que esbanjavam opulência liderados por uma minoria de famílias ricas e abastadas, donas de Seringais - lugar com uma grande extensão de terras, nas zonas ribeirinhas, de onde se extraía o látex, matéria prima para a construção da borracha, advinda de uma planta endêmica da floresta amazônica, a *Hevea brasiliensis*, popularmente conhecida na Amazônia como “seringueira” – Essas famílias eram de origem estrangeira, geralmente portugueses, judeus, libaneses, entre outros, quase nunca eram brasileiros, muito menos amazonenses. Esses últimos, os amazonenses, juntamente com os nordestinos, que ficaram popularmente conhecidos como “Soldados da Borracha” um nome bonito para um engodo que os atraía para a Amazônia, eram os chamados seringueiros, que extraíam a seiva da seringueira,

um trabalho que beirava a escravidão - ou em certos casos - em total regime de escravidão. Sobre esse período:

Sentados em seus escritórios, os coronéis, os comerciantes e os financiadores controlavam enxurradas de deserdados aventureiros que chegavam. No auge da corrida, tocavam no porto de Manaus, sem ao menos desembarcarem, cento e cinquenta mil indivíduos por semana, já a caminho dos seringais. Os retirantes esfarrapados não maculavam a civilização das cidades. (Souza, 2009, p. 273).

No século XIX a Amazônia brasileira apresentava as desvantagens de uma economia colonial, baseada na agricultura. A Amazônia Imperial, colonizada pelos portugueses e antes de se tornar enriquecida com extrativismo do látex, era uma terra de sonolência e exílio, mas os britânicos começaram a se interessar por esse produto e “os líderes agregados da Corte brasileira (que exploravam a Amazônia com as bênçãos de D. Pedro II) se esqueceram da Casa de Bragança e as histórias das guerras recentes e se vestiram com os belos trajes dos personagens de “La Vie Parisiense”” (Souza, 2009, p.209). Com o final do Império e a Proclamação da República, o ano de 1910 foi ano em que a cotação da borracha atingiu o seu ápice e a cidade de Manaus, financiada pela riqueza advinda desse período, vivia a elegância do fausto. (Souza, 2009, p.234).

Foi nesse contexto de muita riqueza que surgiu a ideia de transformar a cidade de Manaus numa réplica de Paris, a cidade luz, projeto financiado com o dinheiro advindo da extração do látex, que, de sua humilde origem em 1870, já no ano de 1910, ocupou um quarto das exportações brasileiras (Souza, 2009, p. 236).

O teatro Amazonas foi construído para ser palco de grandes apresentações, nascido do ideário de ostentação dos “Coronéis da Borracha” – assim os seringalistas, donos dos seringais eram chamados, pois dentro de seus territórios, tinham poder político e também de vida e morte em relação aos seus comandados, os seringueiros e suas respectivas famílias – Essa construção faraônica representava o luxo e o poder dessas famílias que queriam dar um ar de “civilidade” à cidade de Manaus. De acordo com Souza (2009):

Os coronéis da Borracha, enriquecidos na aventura, resolveram romper a órbita cerrada dos costumes coloniais, a atmosfera de isolamento e tentaram transplantar os ingredientes políticos e culturais da velha Europa, matrona próspera, vivendo numa época de fastígio e menopausa, O clima do *Far-West* seria visível nas capitais amazônicas subitamente emergidas das estradas da seringa. Contra as fronteiras e os perigos de um tradicionalismo aristocratizante, típico de fazendeiros, os coronéis, sobretudo os coronéis de Manaus, experimentaram a tentação do internacionalismo e da irresponsabilidade burguesa da belle époque. (Souza, 2009, p. 262).

O teatro Amazonas, como já citado, é o mais importante monumento histórico da cidade de Manaus, remanescente do período de riqueza e poder advindo do Ciclo da Borracha, e que nos dias atuais ainda conserva o esplendor daquele tempo. A saber:

O teatro que impera nas temporadas de Manaus, entre 1890 e 1918, um teatro profissional, inscrito nas avançadas relações de mercado. Poucas cidades brasileiras experimentarão este fenômeno. O teatro feito por amadores desaparecerá quase que completamente. Manaus receberá um contingente de músicos, atores, atrizes, cantores líricos e bailarinos, oriundos dos mais diversos quadrantes da Terra, que se instalarão e formarão uma classe teatral. Além desses fixados, centenas de companhias nacionais e estrangeiras farão temporada em Manaus. Tanto essas companhias, quanto as produções locais, contarão com uma verba de incentivo retirada dos cofres públicos, mas o risco correrá por conta dos empresários. Durante quase trinta anos os palcos de Manaus serão territórios exclusivos dessas trupes compostas por artistas aventureiros decididos a enfrentar os rigores dos trópicos. (Fundo Municipal de Cultura, 2016, p. 30).

Os coronéis da borracha, já distanciados do tempo de sofrimento de quando eram pobres imigrantes, aceitaram de bom grado o auxílio dos europeus pois necessitavam de pessoas alfabetizadas para administrarem suas riquezas. Abaixo, imagens 20 e 2, respectivamente, da faixa do Teatro Amazonas e de seu interior.

Figura 25 - Imagem da fachada vista pelo lado esquerdo do Teatro Amazonas



Fonte: Extraído do Google imagens.

Um autor que se destacou nesse período e que vale a pena mencionar foi Benjamin Lima (1885-1948), que exerceu uma significativa influência à época. Ele era crítico de teatro e cinema com conteúdo militante (nos moldes do que muitos anos depois seria Nielson Menão e Marcio Souza, com a proposta do TESC), homem de singular cultura e convicções políticas progressistas e visionárias, que sempre lutou por um teatro menos superficial e insensato como o que se produzia em Manaus à época, feito somente para ostentar e dar um ar de civilidade à “Paris dos trópicos”. Ele escreveu um texto que se tornou notável: “O Homem que Marcha”, extremamente crítico e por isso, infelizmente, foi interditado pela censura da época (Concultura, 2016, p. 31).

Benjamin Lima era preocupado com a qualidade das encenações, não era afeito a improvisos e interpretações estereotipadas e inconsequentes, como o faziam os atores e atrizes, que eram tão somente meros repetidores de frases, que não sentiam e nem compreendiam seus papéis. Alguns anos mais tarde, já residindo no Rio de Janeiro, para onde se mudou quando a depressão da economia da borracha o impulsionou a buscar mais significativas oportunidades, ele criou o “Curso Prático de Teatro” no ano de 1939, que foi o primeiro curso de formação teatral a funcionar no Brasil. A peça “O Homem que Marcha” acabou por ser encenada pelo produtor Lugné Poe, que foi um grande incentivador do “teatro de vanguarda europeu. Lugné Poe, que já havia ousado produzir a primeira encenação de “Ubu Rei”, de Jarry, leva a cena no mesmo palco célebre de seu Théâtre de L’Oeuvre o drama amazonense.” (Concultura, 2016, p.32).

Figura 26 - Imagem do interior do Teatro Amazonas



Fonte: Paiva (2016)

Dentre as levas de colonizadores que chegaram atraídos pela promessa de riqueza advinda da extração do látex e que fixaram residência na cidade de Manaus: portugueses, judeus, libaneses, japoneses e italianos. Foram estes últimos que contribuíram com a arquitetura, com a música e com as artes cênicas. Do apogeu ao final do Ciclo da Borracha, passando pelo início da Ditadura Militar, na década de 1960, Manaus viveu outro período de marasmo econômico, que foi contido e depois superado com a criação da Zona Franca, no ano de 1967 (que com seus incentivos fiscais, atraiu investidores de todas as partes do globo). Esse período marcou o início das atividades do Grupo de Teatro Experimental TESC, vinculado ao SESC, o Serviço Social do Comércio.

O TESC nasce dentro de um contexto sociopolítico tenso, em plena Ditadura Militar, e que apesar de a cidade de Manaus experimentar um revigoramento de seu antigo fausto com o decreto presidencial que a transformou em Zona Franca, as repressões causadas pela Ditadura cobram seu preço. O Teatro Amazonas será o palco que, através das peças de Marcio Souza encenadas pelo TESC, verá surgir um novo modo de fazer teatral: “O escritor manauara, hábil no manejo da linguagem, imprime ao seu teatro um forte teor contestatório em relação aos

desmandos políticos da nação e, em especial, aos que tocam diretamente a Amazônia” (Rodrigues et al, 2021, p.137).

Impulsionado pelo momento histórico dos “anos de chumbo” a cidade de Manaus, dentro desse contexto histórico, assiste ao surgimento de uma lenda, o TESC - Grupo de teatro Experimental do SESC-AM, que com suas peças provocativas e de contexto claramente político, crítico e subversivo, caíria no gosto não só dos jovens universitários e dos que ansiavam por mudanças no cenário político nacional, mas do povo amazonense. Isso deu a Márcio Souza um campo fecundo para escrever suas peças. Ele que entra para o TESC após a saída do idealizador do grupo, Nielson Menão e passa também a dar uma roupagem de teatro de denúncia em relação ao que os povos indígenas e os excluídos da capital estavam sofrendo com a desvalorização e perda de sua cultura, seu espaço social e de seus territórios, principalmente após a criação da Zona Franca de Manaus, na década de 60.

2.2 O dramaturgo Márcio Souza

Sem deixar de lado sua peculiaridade artística que o seu texto literário comporta, o escritor amazonense Márcio Souza, que também é dramaturgo e diretor de peças teatrais, retomo, nascido na cidade de Manaus-AM, assume um caráter que, longe de proselitismos, pode-se chamar de combativo e confirma, para tanto, um denso conhecimento da realidade amazônica e a compreensão do papel social do artista, como também a confiança no poder contra discursivo da literatura.

Sua obra ressalta a multiplicidade cultural do povo e a rica mitologia dos povos indígenas, mas sem se esquecer de trazer à tona, a barbárie da colonização, o extermínio e a marginalização dos povos nativos dessa região e também a ganância descomedida de poderosas potências mundiais, além da exploração insensata dos recursos naturais, bem como os desmandos políticos da nação brasileira, em particular, os que atingem diretamente a Amazônia e os povos indígenas, sendo estes os que mais sofrem as consequências dos desgovernos que de quando em vez assumem o poder no país, tanto em nível federal, quanto no estadual e municipal (Rodrigues *et al*, 2021).

Márcio Souza é um escritor mundialmente conhecido e apesar de sua fama ser como tal, ele enveredou por outros caminhos como o teatro, por exemplo, área na qual não só escreveu peças de sucesso mas também atuou como produtor e diretor, à frente do grupo TESC. Sua mais famosa peça fora das fronteiras de Manaus é sem dúvidas *Dessana Dessana*, que faz parte da coletânea *Teatro I* (1997)., mas ele escreveu outras, num total de onze, todas encenadas pelo

TESC. No livro *Teatro I* (1997) temos a escrita de cinco dessas peças: *A paixão de Ajuricaba* (p. 17); *Dessana Dessana* (p. 47); *Jurupari - A guerra dos sexos* (p. 91); *A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê* (p. 153) e *Contatos amazônicos do terceiro grau* (p. 197).

A importância da escrita e da contribuição de Márcio Souza para as artes cênicas, não só como dramaturgo e diretor à frente do TESC, mas principalmente pela sua divulgação da cultura dos povos amazônicos é indubitável; foi à partir dessa divulgação que houve um interesse maior por parte de historiadores, antropólogos e de outros pesquisadores em estudar e pesquisar sobre esses povos, sem entretanto interferir em seus costumes, como o faziam e o fazem as organizações religiosas. Também nos moldes do TESC, outros grupos teatrais surgiram, influenciados pelo fazer teatral de Márcio Souza, dando continuidade ao que se conhece por “Teatro Indígena” ou “Palco Verde”. O grupo teatral que mais se aproxima desse fazer teatral é o Grupo Pombal, liderado pelo saudoso diretor e ator Luiz Vitalli, como veremos mais adiante.

Marcio Souza, ao assumir a direção do TESC-Teatro Experimental do SESC-AM, após a saída de Nielson Menão, este que foi o idealizador do grupo, inaugurou um fazer teatral que não só foi ousado para a época, em plena Ditadura Militar, nos temíveis anos de chumbo, em que a repressão era severa também aos escritores, músicos, artistas, estudantes e todos os que estavam na contramão do regime militar. Ele também ousou dar voz aos esquecidos e excluídos: os indígenas e sua cultura e escreveu, no ano de 1984, a obra *O palco Verde*, na qual ele retrata todo esse universo mítico e cultural das peças escritas por ele com essa temática. Essas peças, a exemplo de *Dessana Dessana*, fizeram e fazem grande sucesso até os dias atuais, quando encenadas.

Em maio de 1984, Márcio Souza publicou a obra *O Palco Verde*, que versa sobre a primeira fase do grupo Teatro Experimental do SESC, o TESC. O livro é composto por cinco capítulos, a saber: 1968-1975 Buscando caminhos (p. 9); 1974-1982 Rota de colisão (p.27); O grupo e o seu público na Amazônia (p. 71); Como o grupo montava os seus espetáculos (p. 103); Imagens de um trabalho (p. 121). Além desse, também temos como base para se entender sobre o TESC, a obra *TESC: nos bastidores da lenda* (2009) escrito por Ediney Azancoth e Selda Vale, como já citado.

O grupo TESC teatro foi extinto, infelizmente, mas seu legado cultural para a cidade de Manaus ainda perdura e gerou frutos, como o grupo de teatro "Companhia de Arte Espaço Pombal", dirigido por Luiz Vitalli (falecido em 2019), que montou e levou a público peças teatrais com a temática indígena, principalmente as escritas por José Ribamar Mitoso, escritor,

dramaturgo e autor de peças teatrais premiadas em todo o Brasil, como *Poronominare*²⁹ - é um mito de criação do povo indígena Arwak-Baré, que estreou no ano de 2002, em Manaus e depois saiu em turnê pelo Brasil.

Tanto o TESC quanto o Pombal, são movimentos teatrais que criaram um retorno cultural às origens do povo amazonense, no que se pode chamar de mito-drama, mas que questiona também a perda dessa identidade amazônica, enquanto povos da floresta, como veremos no próximo subcapítulo.

2.3 Grupos que encenam sobre a cultura indígena

Conseguir reunir material teórico de estudos para escrever sobre *Antes o Mundo não existia* (1995) e sobre *Dessana Dessana* (1997) foi difícil, levando-se em consideração que priorizamos compor o arcabouço teórico da tese por escritores, críticos, ensaístas e pesquisadores que têm relação direta com as questões amazônicas, prioritariamente amazonenses ou amazônidas, que têm lugar de fala e estão inseridos direta ou indiretamente nas questões que envolvem a complexidade desta região geograficamente de grandes dimensões e isolada do restante do país.

Sobre o lugar de fala, Ribeiro (2017) explica que é não só dar visibilidade à voz dos que foram colonizados, escravizados e postos à margem por uma sociedade dominante, mas também se estar inserido neste contexto, ou como expectador, ou como participante ativo. Sobre pesquisa e movimentos teatrais, Selda Vale, no prefácio de *TESC: nos bastidores da lenda* (2009, p. 11) explicita que:

Pesquisar e ter sensibilidade para ouvir as vozes que vêm do passado e criar uma sinfonia polifônica, mas, antes de tudo, pesquisar é armazenar paciência, muita paciência para vencer os entraves que aparecem no caminho, as portas que se fecham, as vozes que se calam, jornais e revistas que desaparecem, um patrimônio que se perde pelo descaso e desgovernança. É importante dar visibilidade a pessoas, grupos, processos, movimentos, como o movimento teatral dos anos 70 ao fim do século 20. Muitos grupos teatrais já não existem e seus feitos não podem ficar existindo apenas na memória daqueles que os vivenciaram. A vida é curta, a memória muito mais, porque sensível, mais frágil. E preciso guardá-la através da escrita, da imagem, para que nossa existência não se transforme também num vazio.

Em relação aos grupos que encenam sobre a cultura indígena, sem dúvidas, o TESC foi de longe a primeira referência sobre essa temática. Com Marcio Souza à frente do grupo como escritor, dramaturgo e diretor das peças encenadas pelo grupo, suas apresentações fizeram

²⁹ Reportagem sobre a peça no anexo 1

história e deram início a uma cultura de valorização dos povos indígenas através da encenação de seus mitos e histórias ancestrais.

2.3.1 O Grupo de teatro TESC

O Grupo de Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio-TEESC, fundado no ano de 1968, permaneceu com suas atividades até 1982 e após de 21 anos, retornou a ativa, em 2003, mantendo-se até 2016, ano em que fechou para sempre as cortinas de suas históricas apresentações. A primeira fase do grupo durou de 1968 a 1982, e foi a mais importante, por se inserir em um contexto histórico-político que propiciou um fazer teatral voltado para as questões sociais, como já citado anteriormente.

Se faz importante pontuar aqui que outros grupos e companhias de teatro importantes surgiram antes e depois da criação do TESC, mas não eles não são importantes para a nossa pesquisa por conta de não terem como temática de seus trabalhos a cultura indígena, que se iniciou com o TESC e que o Grupo POMBAL deu continuidade, nos moldes de *Dessana Dessana*. O TUA (e sua influência de um fazer teatral voltado para questões sociopolíticas) somente entre nesta escrita por conta de sua importância e influência para o surgimento do TESC, como veremos a seguir.

Na década de 1960, mais precisamente no ano de 1968, os integrantes do TUA-Teatro Universitário do Amazonas, reunido no famoso Café do Pina, em Manaus, tomam conhecimento da morte de um estudante no Rio de Janeiro, em um protesto contra a Ditadura Militar vigente. Eles tomam a decisão de na euforia reinantes, voltar suas atividades teatrais como uma forma de resistência e contestação contra a Ditadura Militar:

Virgílio Barbosa (ex ator do Teatro Juvenil) e Francisco Vasconcelos (membro do Clube da Madrugada), ambos do curso de Direito e do movimento estudantil da União dos Estudantes do Amazonas, certificaram-se da necessidade da criação de um grupo de Teatro Universitário percebendo a realidade vigente em outras localidades. Virgílio Barbosa e Ediney Azancoth uniram seus ideários artísticos e Francisco Vasconcelos representou o apoio da UEA. Tudo parecia encaminhar-se bem e então nasceu então o Teatro do Estudante Universitário, pela União dos Estudantes do Amazonas, conhecido como TEUA, em 1961 (Costa; Azancoth, 2001, p.121).

Eles fizeram alguns encontros e leituras de textos que satisfizessem a afeição por textos que manifestassem a insatisfação contra o regime político, como textos de Dias Gomes, Gogol, Brecht, mas a opção recaiu sobre o texto de Marcio Souza “Zona Franca, meu Amor”, com a presença do próprio autor. Sobre isso:

Além do cuidado na escolha do texto, o “Teatro Universitário do Amazonas” foi o primeiro grupo amazonense a colocar claramente os problemas modernos do teatro. Foi o primeiro grupo a encarar a natureza política do ato teatral e a preocupar-se com a natureza da encenação enquanto arte da imagem.(Concultura, p. 34, 2016).

A peça tinha tudo a ver com a realidade pela qual o Amazonas passava, a de implementação desse sistema e a sociedade amazonense estava “agradecida” ao Governo Militar por ter sido tão generoso, concedendo essa dádiva depois de o povo amazonense ter passado por um período de decadência pós Ciclo da Borracha, a Zona Franca seria a salvação econômica para o estado do Amazonas. Azancoth e Costa (2009). A partir dessas reuniões e discussões, e também de um longo caminho percorrido, que foi tomando forma um fazer teatral que firmou Márcio Souza como um dramaturgo que usa o palco como lugar de protesto. Um exemplo dessas peças com temática de protesto é *O funeral do grande morto*, do grupo TESC:

Figura 27 - Imagem do ensaio da peça Funeral do grande morto, sob a direção de Nielson Menão



Fonte: Cedida do acervo pessoal de Nielson Menão

Os estudantes para ensaiar a peça, se reuniam nos porões da antiga Faculdade de Engenharia da UFAM, a atriz principal escolhida estava convalescendo, então eles escolheram Neide Gondim, mas duas filhas de Djalma Batista que estavam no elenco tiveram que desistir aconselhadas pelo pai, que tinha receio de repressões por parte do regime militar, então a peça foi arquivada. A partir de então os estudantes se reuniam para ensaiar peças de Brecht, de Gogol,

fazer leituras sobre o teatro do absurdo e se apresentarem nos bairros e peças de Manaus, sempre com receio da repressão por parte do governo.

Após uma temporada pelo estado do Acre, no ano de 1967, o TUA, que já havia tido contato com os textos brechtianos, principiou a leitura de “A exceção e a regra, a opção mais viável diante das limitações técnicas do grupo” (Costa; Azancoth, 2001, p. 488); Leão (2020, p. 55) enfatiza que: “esse foi o primeiro texto de Brecht encenado no Amazonas”. Bertolt Brecht, que influenciou o TUA e posteriormente o TESC, foi dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX, foi um exemplo de artista engajado em ensejos políticos e que adotou a causa comunista e, sobretudo, do bolchevismo soviético. Nas suas concepções teatrais, ele determinou os caminhos do que passou a ser conhecido como teatro épico, um modelo de teatro que tinha no feitio narrativo e didático a base da ideologia brechtiana da esquerda revolucionária. Nas palavras de Bastos sobre o teatro de Brecht:

Brecht, com seu teatro épico, rompia com algumas vanguardas anteriores do teatro[...] realizou diversas peças importantes, desenvolvendo um estilo político de uma arte e teatro compromissados com as causas sociais. Muitos de seus personagens eram como modelos de uma condição social, e toda a cena era montada para refletir uma realidade sociopolítica, muitas vezes com críticas acerbas contra o Nazismo, por exemplo, período negro da História da Alemanha do qual Brecht foi contemporâneo, e que acabou por obrigá-lo a ficar um tempo no exílio, deixando um pouco as atividades intensas que realizava no Berliner Ensemble, voltando mais tarde para a RDA (Alemanha Oriental), um tempo depois do fim da Segunda Guerra Mundial e da queda dos nazistas. (Bastos, p.1, 2023).

Finalmente, após receio de sofrer repressão política por conta do conteúdo de suas apresentações, de acordo com Leão (2020, p.58) uma última experiência de sobrevivência foi feita para que o TUA não fechasse suas cortinas, e esta pode ser estimada como uma semente para o surgimento do TESC, objeto de estudo deste subcapítulo.

A cidade de Manaus estava agitada com os grupos de teatro universitário, a exemplo do TUA, entre outros, e, mesmo que de modo efêmero entre altos e baixos, a cena se revezava entre tais grupos e os grupos provenientes das igrejas, que encenavam peças baseadas em histórias bíblicas e neste contexto, o SESC já desempenhava uma função importante na divulgação das artes na cidade de Manaus, abrindo portas aos encontros dos cinéfilos, também na promoção de feiras de artes plásticas, nas apresentações de shows musicais, cursos e de outras atividades afins. O teatro também se tornara um campo a ser explorado pela referida instituição. Importante é ressaltar que no espaço já aconteciam apresentações teatrais de tempos em tempos, de modo esporádico, mas ainda nenhum projeto havia sido levado a frente com a dimensão em que seria desenvolvido pelo TESC (Leão, 2020).

Também de acordo com Leão (2020, p. 72) O SESC decide abrir um curso de teatro voltado aos comerciários, seu público alvo, a fim de oferecer mais uma atividade cultural. O convite para ministrar o curso foi feito à Aldísio Filgueiras, poeta, estudante de jornalismo e participante de diversos movimentos culturais e agitador político. Filgueiras não dispunha de tempo suficiente para se dedicar totalmente ao projeto, por isso, convidou Nielson Menão para assumir, visto que Menão já dirigira *O espião*, montagem de notoriedade do TUA, e tinha formação teatral, algo raro em Manaus à época. Menão estava procurando emprego, era recém chegado a Manaus, Aldísio se encontrou com ele e lhe fez o convite. Para Menão, não era interessante apenas ministrar um curso, ‘para ele era mais interessante a experiência se tornar duradoura, virar um grupo’ (Leão, 2020). Também de acordo com Leão:

Nielson Menão, ator, dramaturgo e diretor paulista, seria o único do TESC naqueles primeiros anos com formação teatral profissionalizante. Foi sua orientação artística que conduziu o grupo, de 1968 a 1972, nas funções de ator e diretor, além do trabalho concomitante de produções assinadas por outros diretores (atores do grupo). Sua visão estética e de linguagem deram um tom de inovação em Manaus e inegavelmente chamou a atenção da censura, que acompanhou o grupo até o fim do regime. (Leão, 2020, p. 73).

O curso ministrado por Menão foi um sucesso, então, alguns jovens que participaram, encorajados por ele, decidiram continuar com as atividades cênicas. O curso despertou também o interesse do SESC e sua diretoria decidiu abraçar o projeto. E a contratou Nielson Menão como funcionário permanente com o cargo de diretor teatral. Assim nasceu o TESC, que logo se tornou um dos mais importantes movimentos teatrais do Brasil. Num espaço bastante reduzido, o grupo recém formado iniciou seus ensaios e trabalhos, o espaço cedido pelo SESC ficava nos fundos da quadra de esportes. De acordo com Menão, em entrevista a autora desta pesquisa, em dias de espetáculos eles conseguiam acomodar em torno de quarenta pessoas no máximo. Abaixo, imagem da peça *Funeral do grande morto* (1972), cedida por Nielson Menão, de seu acervo pessoal, para que se pudesse ter uma ideia das proporções do espaço onde funcionava o TESC:

Figura 28 - Imagem do espaço onde funcionava o TESC, na sede do SESC



Fonte: imagem cedida do acervo pessoal de Nielson Menão-Fundador do TESC.

De acordo com Rocha (2019, p.74):

O TESC - Teatro Experimental do Sesc do Amazonas era uma atividade do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio do Amazonas, com sede em Manaus, Amazonas. Fundado em 1968, o grupo logo se tornou um dos mais importantes movimentos teatrais do Brasil, encenando espetáculo em três vertentes de pesquisa de linguagem cênica (Rocha, 2019, p. 74).

O TESC trabalhava com três vertentes de pesquisa de linguagem cênica, mas a que interessa para essa pesquisa é a sua primeira e a segunda: A primeira fase é a ligação crítica do grupo com os processos históricos relativos à região amazônica, com os espetáculos de Márcio Souza; a segunda vai destacar o universo dos povos indígenas, também esses explorado por Souza em suas peças. E, por último, o retorno do grupo em 2003, com novas averiguações em torno do teatro contemporâneo mundial, mas essa última fase do TESC já ia bem distante da sua proposta inicial e não vem ao caso

2.3.2 O grupo de teatro Pombal

Escrever sobre o “Grupo POMBAL, Arte e Espaço Alternativo” foi um desafio; praticamente inexistente qualquer trabalho de pesquisa ou registros sobre esse que, além de continuar o legado do TESC no que concerne às suas duas primeiras fases, levando a público a cultura dos povos indígenas do Amazonas, também tem importância para a formação teatral dos jovens amazonenses. Seu coordenador e diretor, Luiz Vitalli (falecido em 2019) ministrava cursos sobre encenação no espaço onde se localiza o POMBAL (que recebeu esse nome porque o prédio se parece com uma casa de pombos).

O único registro encontrado sobre a origem e trabalhos do grupo foi na obra escrita por Selda Vale da Costa e Ediney Azancoth “AMAZÔNIAEMCENA: Grupos teatrais em Manaus (1969-2000)” publicado no ano de 2016, no qual os autores fazem uma listagem dos grupos e movimentos teatrais surgidos nesse período e contam a história de cada um. Na parte que fala sobre o POMBAL (p. 297) o texto se inicia com um breve histórico sobre a origem do nome:

Quem passa por uma das pontes em estilo romano (a primeira, no sentido centro-bairro) da Avenida Sete de Setembro, vislumbra às margens de um dos lados do igarapé uma exótica construção que destoa das palafitas que se situam a sua volta. A forma do prédio assemelha-se a uma casa de pombos, o que permite as mais variadas divagações tentando decifrar as influências originárias de tal arquitetura. (Costa; Azancoth, 2014, p. 297).

A obra escrita por Selda Vale e Ediney Azancoth foi publicada no ano de 2014 e de lá para cá, ano de 2023, a paisagem em torno do POMBAL mudou, foi feito um trabalho de revitalização às margens do igarapé (que desaparece no verão e só volta no período da enchente do Rio Negro) e as palafitas de antes deram lugar a uma bela praça. O POMBAL fica no final da mesma passagem - chamada de passagem Cabral pelos moradores, antes de madeira, agora asfaltada e com acesso somente para pedestres. Ele fica escondido entre outras casas e protegido por um portão de ferro, na parte mais alta do lugar, como um mirante a contemplar o rio. Pertenceu no passado a uma família rica e depois foi abandonado. Luiz Vitalli solicitou aos herdeiros a propriedade que foi restaurada e transformada em espaço que abrigaria os artistas e ali Vitalli passaria a dirigir o grupo, os ensaios das peças e até mesmo a confecção dos figurinos, também ministrava cursos ligados à arte da representação, permanecendo fiel ao mesmo até seus últimos dias.

Neste início de ano de 2023 fui ao local para fotografar e infelizmente estava fechado. Conversei então com os vizinhos do entorno e me disseram que o espaço está inativo desde o

falecimento de Luiz Vitalli e que de quando em vez um dos integrantes do grupo vai ao local, que já está se deteriorando novamente. Abaixo, imagem feita por mim:

Figura 29 - Imagem da Cia e Espaço POMBAL



Fonte: Própria autora (registro de pesquisa)

A localização do espaço é privilegiada não só pela vista como também pelo fato de ser isolada, o que propicia privacidade para os encontros da Companhia, os ensaios e o convívio do grupo, ele respira arte. Vale ressaltar que o espaço também é o local onde acontecem ou aconteciam encontros culturais e também apresentações cênicas, de acordo com figura abaixo:

Figura 30 - Imagem do Espetáculo Noite Negra- Na Cia e Espaço POMBAL-Ano de 2014



Fonte: Facebook – perfil de Luiz Vitalli [202-]³⁰

Em relação a levar a temática da cultura dos povos indígenas, principalmente os povos do ARN, região de São Gabriel da Cachoeira, se pode dizer sem sombra de dúvidas de que a Cia POMBAL foi a que deu continuidade aos trabalhos feitos pelo extinto TESC, certamente influenciados pela escrita de Márcio Souza e pela proposta do TESC em relação a um fazer teatral subversivo e contestador, típico do momento histórico em que surgiu o TESC, mas com um ingrediente extra, como se podia notar os espectadores do teatro indígena do POMBAL: Luiz Vitalli incorporava elementos tecnológicos e ocidentais nas cenas destes, (como no caso da apresentação da peça *Poronominare*³¹ (que estreou no ano de 2002), escrita por José Ribamar Mitoso - em que no meio de um ritual Arawak, o homem branco entra e monta uma discoteca e os indígenas param o ritual e começam a dançar – essa “quebra” na ordem natural da

³⁰ Facebook. VITALLI, Luiz. **Espetáculo Noite Negra- Na Cia e Espaço POMBAL**. Manaus, [202-].

³¹ Que na língua Baré significa “Deus da criação”.

representação do mito não é sem sentido, mas se faz como um elemento de protesto em relação ao homem branco³² e sua intromissão na cultura indígena, de acordo com a figura 31. Em relação a parceria de Mitoso com Vitalli:

O mito da criação do povo Baré é o enredo central do espetáculo "Poronominare", do grupo "Pombal Arte e Espaço Alternativo", escolhido para abrir a Mostra de Teatro do projeto "Valores da Terra", no Teatro La Salle, com apresentações hoje e amanhã, a partir das 20h. Às vésperas da comemoração do Dia do Índio, a apresentação da obra de Ribamar Mitoso serve como ponto de partida para discussões a respeito de questões indígenas, como a contribuição cultural dos povos da floresta na formação do povo da região [...] A coreografia do espetáculo é criação de Guto Domingos, inspirada no realismo mitológico das tribos Barés, e a concepção cênica, de Jair Jacqmont, abusando das cores vivas da floresta. De acordo com Ribamar Mitoso, "Poronominare" é uma homenagem a todos os povos da floresta. O autor sempre procura mostrar em seus textos a formação de uma sociedade amazense a partir da fusão entre os elementos míticos dos nativos e a função opressora dos colonizadores, que muitas vezes subvertem esses valores. (Jornal A Crítica, 15 de abr. 2002).

Figura 31 - Imagem da Cena da peça Poronominare



Fonte: Cia Pombal [202-]

³² Blog da Cia POMBAL com as imagens da peças nas quais se pode perceber os elementos da quebra mítica com a incorporação de elementos da cultura ocidental. Disponível em: <https://ciapombal.wordpress.com/poronominare/> Acesso em: 29 jun. 2022.

Poronominare saiu em turnê por todo o Brasil a partir do ano de 2002 e Luiz Vitalli, até seus últimos dias, foi fiel ao legado iniciado com o TESC de difundir a cultura dos povos amazônicos através das artes cênicas, com a montagem e encenação de peças com essa temática.

2.4 *Dessana Dessana*: a ópera mítica

O espetáculo *Dessana Dessana: ou o começo antes do começo* (Teatro I, 1997) teve sua estreia no ano de 1975, no Teatro Amazonas, e foi reapresentada em 2005, no 8º FAO - Festival Amazonense de Ópera, e novamente no ano de 2018, no 21º FAO, deixando nessa última versão o formato de musical, que se inspirou, na sua primeira e segunda versão, nos musicais da Broadway, e estreou em formato de ópera.

Dessana Dessana nasceu de um desejo de Márcio Souza de um fazer teatral diferente do que já se fazia no TESC, com as encenações de peças já consagradas e de cunho sócio-político. Para tal, se fez uma pesquisa profunda sobre tudo o que diz respeito ao povo Desana e ao território do ARN; seus costumes, língua, vestuário, religião, rituais e principalmente sobre a ancestralidade mítica desse povo. Para tal, o dramaturgo, que já se firmava como tal, contou com o apoio do padre salesiano Casemiro Beksta, que conviveu com os Desana por muitos anos e que havia catalogado em fitas K7 e anotações tudo o que pôde e lhe foi permitido saber sobre esse povo, visto que nem tudo lhe deram a saber. Márcio Souza sobe ao palco do teatrinho do TESC numa noite do mês de setembro de 1974 e apresenta ao grupo o Padre Casemiro:

-Pessoal, está entre nós o Padre Casemiro Beksta, antropólogo salesiano, natural da Lituânia, que há mais de vinte anos viveu a experiência do dia a dia da realidade indígena do Alto Rio Negro. Essa convivência de amizade e respeito para com os povos indígenas foi fundamental para o estudo e recolhimento das lendas, mitos e organização social dos índios Desana (Costa; Azancoth, 2009, p. 144).

A despeito do que fez Malinowsky, também antropólogo, que conviveu com os nativos do Pacífico Sul e apreendeu seus costumes, dando início ao que se conhece hoje com o termo de pesquisador-observador, o padre Casemiro (mesmo tendo convivido por tantos anos com os Desana e também com outros povos do ARN) não fez só observar seus costumes, mas interferiu ou tentou interferir, como catequista, na cultura dos povos do ARN, o que era o objetivo de a missão salesiana, ao se estabelecer naquela e em outras regiões da Amazônia; catequisar os indígenas, destituí-los de sua cultura, principalmente sua língua e religião, induzindo-os ao catolicismo.

Figura 32 - Da esquerda para a direita: Marcio Souza, Feliciano Lana, Aldisio Filgueiras, Casimiro Béksta e Adelson Santos, 1975. Período em que Dessana Dessana passava pela fase da pesquisa para a criação do musical.



Fonte: Amazonas Atual (2020)

Feliciano Lana (seu nome Desana era Sëbé) em uma pesquisa sobre ele, Soranzi e Souza (2020) explicam bem sobre essa prática comum das missões religiosas que se instalaram nas comunidades indígenas:

Aos onze anos de idade ele saiu da comunidade Desana de São João Batista para estudar no internato salesiano de Pari-Cachoeira, onde foi batizado pelos missionários salesianos com o nome Feliciano. Na missão salesiana ele aprendeu a língua-portuguesa e conheceu as técnicas de desenho. No internato Feliciano foi aluno do padre Casimiro Béksta, lituano que viveu no Alto Rio negro entre as décadas de 1950 e 1970. Após algum tempo na missão, e a despeito de todo o esforço dos salesianos em acabar com a cultura indígena, Casimiro passou a se interessar pelas histórias mitológicas e pelo conhecimento ancestral dominado pelos mais velhos. (Solanzi; Souza, 2020, p.1).

Se faz pertinente pontuar esses pormenores aqui por ter sido essa a razão de um dos autores de *Antes o mundo não existia* (1995) não ter confiado em repassar o mito oral *Desana-Kehiriporã* para o padre Casemiro. Ele não concordava com o que a missão salesiana estava

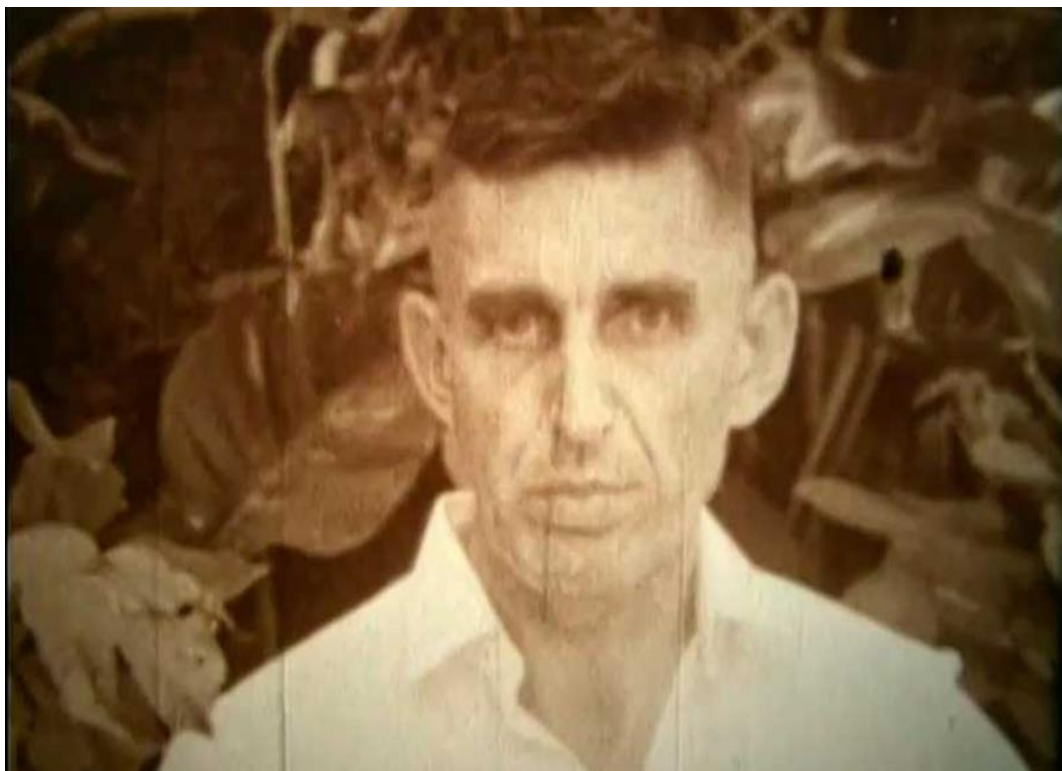
fazendo com o seu povo e ao ser interrogado pelo padre sobre o assunto, o indígena fingia não entender. Ele só passou as histórias para o seu filho, que as escreveu e posteriormente eles a publicaram (como já citado no primeiro capítulo deste, a título de explicação). Luiz Gomes Lana (Tõrãmü Kehíri) explica as razões que o motivaram a transcrever o mito:

[...] Mas meu pai não queria dizer nada, nem para o padre Casemiro, que tentou várias vezes perguntar, mas ele dizia só umas besteiras assim por alto. Só a mim é que ele ditou essas casas transformadoras. Ele ditava e eu escrevia, não tinha gravador, só tinha um caderno que eu mesmo comprei. Lápis, caderno, era todo meu (Pãrõkumu; Kêhíri, 1995, p.11).

Dessana Dessana ao fazer sua estreia no ano de 1975, após a saída do fundador do TESC, Nielson Menão, e já sob a direção de Marcio Souza (na segunda fase do grupo, já bem adiantada) foi um grande sucesso, marcando época na cidade de Manaus. O autor escreveu o musical contando com a ajuda de Casimiro Beksta e Feliciano Lana, respectivamente o padre colhedor de memórias dos Desana e o indígena, principal ilustrador de *Antes o mundo não existia* (1995), além do auxílio de antropólogos que conviveram com os Desana e que conheciam sua cultura e costumes, entre outros pesquisadores também importantes para que o escritor e dramaturgo pudesse entender sobre a cosmogonia desse clã.

Para que o grupo TESC pudesse também mergulhar na proposta de Marcio Souza, que era levar para o palco o mito Desana, o grupo passou por um estudo com palestras com professores da UFAM e pesquisadores ligados ao estudos dos povos do ARN, além do Padre Casemiro e de Feliciano Lana já citados, destacamos: Neide Gondim, Renan Freitas Pinto, Ribamar Bessa, Marilene Correa, Heloisa Lara da Costa, Manoel Galvão (psiquiatra) e Aloysio (psicanalista). Também eles assistiram ao documentário “O começo antes do começo” que foi produzido pela TV Educativa do Amazonas (o link do documentário está no primeiro capítulo) e dirigido pelo professor Renan Freitas. Abaixo, imagem do padre à época do documentário:

Figura 33 - Casimiro Béksta no documentário "O Começo Antes do Começo (Direção Márcio Souza e Roberto Kahané)



Fonte: Amazonas Atual (2020)

Quando o seminário, com duração de dez dias terminou e o grupo do TESC já tinha conhecimento sobre a gênese dos Desana, ficou a pergunta: como transformar essa gênese em um espetáculo teatral? “como apropriar-se do mito transformando-o em uma encenação para brancos” (Costa; Azancoth, 2009, p. 146). Ao que Marcio Souza responde que ele imagina o mesmo em forma de cantata ou oratório dramático. Quando o grupo ouviu as fitas K7 dos cânticos religiosos Desana, perceberam que não se poderia levar ao palco um musical nesses moldes por conta do tom monótono e repetitivo dos cânticos, então houve uma mudança de planos e se decidiu por conceber a peça como um musical nos moldes da Broadway, o que não seria tarefa fácil; os atores do TESC não tinham tido experiências com o canto, então, eles passaram por uma triagem de testes vocais para a escolha dos personagens.

O teste serviu para sondar as potencialidades vocais dos atores e atrizes do TESC, ninguém foi reprovado e inclusive eles veicularam nos jornais da cidade para que outros pudessem se candidatar aos papéis mediante aprovação nos testes. E apareceram então alguns atores ausentes do grupo e outros novos atores-cantores, entretanto, os envolvidos faziam pesquisas sobre a cultura dos povos do ARN, incluindo sua economia e também foram feitas visitas ao Museu dos Salesianos para que se pudesse fazer pesquisas sobre as indumentárias

indígenas dos Desana, adereços, ornamentação, pintura corporal e tudo o que se pudesse para que a montagem da peça passasse realmente uma visão desse povo, inclusive também foram feitas sessões de com músicas e instrumentos utilizados pelos Desana, antes de se iniciarem as composições musicais da peça, feitas a partir das canções gravadas pelo padre Casemiro, em fitas K7, durante suas andanças entre os Tukano e os Desana. O som repetitivo dos cânticos indígenas, lentos e demorados, sem sair do mesmo ritmo por mais de uma hora, fez com que o grupo percebesse que pensar em se montar a peça com base nesse ritmo não daria certo (Costa; Azancoth, 2009, p. 146).

Os membros do TESC passaram a ouvir musicais, como: “Hair”, “Jesus Cristo Super Star”, “Tommy”, etc. Os atores também contaram com a colaboração da professora de arte dramática Socorro Santiago, que contribuiu com aulas de dicção, além do auxílio dos outros colaboradores até que tudo ficasse pronto para a estreia.

Quando *Dessana Dessana* estreou o grupo TESC já tinha encenado quatorze peças e já estava com sua fama consolidada na cidade. De acordo com Menão, muitas delas sofreram repressão militar, sendo censuradas. Eram os “anos de chumbo”. Segundo Menão, uma estratégia criada para driblar a censura foi ele escrever as peças sob um pseudônimo feminino, mas o grupo não conseguiu enganar os militares por muito tempo e então, as peças com conteúdo “subversivo” deram lugar as de conteúdo mítico-indígena, não sem críticas sociais e políticas veladas, a proposta era outra.

No ano de 1973 se iniciou uma reforma no Teatro Amazonas e suas cortinas se abriram novamente no ano de 1975, ano do final da reforma, com apresentações importantes, entre elas, a Orquestra Sinfônica Brasileira, executando o concerto *Floresta Amazônica*, de Villa Lobos, além da apresentação de despedida da consagrada bailarina francesa Margor Fontaine, que emocionada com a receptividade do público amazonense, doou suas sapatilhas para o Museu do teatro (Costa; Azancoth, 2009).

Concomitantemente a toda essa efervescência cultural que acontecia por ocasião da reinauguração do Teatro Amazonas, *Dessana Dessana* estreava no limitado espaço do TESC. O grupo não foi convidado para a temporada de espetáculos no teatro, eles foram ignorados, e como vingança, resolveram alugar o palco do Teatro Amazonas por um dia, pagando para tal, três mil cruzeiros à época. O desprezo dos artistas locais não ficaria impune e o governador e a Secretaria de Cultura, ao perceberem a deselegância para com o TESC, para se dizer o mínimo, e também sofrendo pressão por parte da imprensa, se redimiram publicamente através dos jornais e anunciaram a compra de ingressos para o espetáculo num valor equivalente ao gasto pelo grupo com o aluguel do teatro (Costa; Azancoth, 2009). Nesse dia de estreia *Dessana*

Dessana deixou o público maravilhado, não economizando em esplendor, de acordo com Costa e Azancoth:

O espetáculo esbanjou esplendor utilizando os 250 refletores, o elevador do fosso da orquestra (fazendo desaparecer de cena os *Dessana*, durante a viagem na barriga da cobra); o ciclorama gigante com projeções de efeitos especiais (nuvens em movimento, nascer do sol, céu estrelado com lua cheia, tempestade, etc.) tudo que existia de moderno foi utilizado, dando um toque de espetáculo da Broadway, que a pequena sala do TESC não podia oferecer (Costa; Azancoth, 2009, p. 142).

Os jornais da época não se cansavam de elogiar o espetáculo e nos treze dias que durou o Festival, *Dessana Dessana* foi a estrela máxima.

2.4.1 As sequências da Peça.

A encenação *Dessana Dessana* em sua primeira apresentação está estruturada da seguinte maneira:

Dessana- tenor, narrador do mito;

Yebá-Beló- quatro vozes femininas: três sopranos e um contralto;

Trovão-da-Casa-do-Rio- tenor;

Trovão-da-Casa-do-Sul -baixo;

Trovão-da-Casa-da-Noite- tenor;

Trovão- Wapuí-Cachoeira- barítono;

Trovão Avô do Céu- barítono;

A Filha do Trovão- soprano;

Sulân-Panlâmin- tenor;

O Branco- tenor;

Boleka- tenor;

Coro do nada

Coro feminino

Casais Dessana (coro)

A ação da peça se passa no vazio antes do começo do mundo, no Alto Rio Negro (ARN), no começo do mundo. É composta por dois atos: Primeiro ato: *Do começo antes do começo à viagem nas tripas do Trovão-Cobra-Barco* que se inicia com a entrada do personagem *dessana* (com a letra inicial minúscula) e termina com a fala de Sulân-Panlâmin; Segundo ato: *As festas nas Casas de Iniciação e o amadurecimento da humanidade* que se inicia também com a fala de *dessana* e finaliza com a fala desse personagem. Souza (Teatro I, 1997, p. 49/78).

A peça encenada pela primeira vez no ano de 1975, antes da publicação da peça *Dessana Dessana* (Teatro I, 1997) se inicia com o palco escuro e o diálogo de uma missionária salesiana e uma indígena em uma lição de catecismo, em nheengatu, com repetição em português, sobre a “Santíssima Trindade”, com a freira explicando à indígena sobre a trindade, ao qual a indígena indaga ao final do diálogo sobre a trindade: - São três deuses?

A seguir abrem-se as cortinas e o ciclorama branco se ilumina de um vermelho intenso e entra “O Coro do Nada”, que se posicionam ao fundo, próximo ao ciclorama. Eles vestem túnicas de veludo negro com apliques prateados. Então se ouve o prelúdio e a seleção instrumental de vários trechos da peça. Ao término do prelúdio já estão no palco “O Coro do Nada”, ao centro, sentadas em banquetas rituais indígenas, a Avó-do-Mundo (Yebá-Beló), que é interpretada por quatro atrizes que estão vestidas igualmente com túnicas brancas de tecidos transparentes (de acordo com a figura 34), esvoaçantes e finos. Então “O Coro do Nada” inicia um canto em murmúrio, seguido do canto: “Cria, cria, Yebá-Beló” (repete 2x) “Já é hora, Yebá-Beló” (1x).

Figura 34 - Dessana Dessana-Yebá-Beló



Fonte Registro de imagem de Ph: Emily Maduro.

O solista (Mestre de Cerimônias) canta ressaltando as qualidades e poderes da Avó-do-Mundo enquanto “O Coro do Nada” pede a ela para que crie o Universo ao que ela responde

que não tem forças para fazer isso sozinha, então sopra seu cigarro de Ipadu mas nada acontece. Ela então chama seus irmãos, os Trovões: Trovão da Casa da Noite, Trovão da Casa do Rio, Trovão da Casa do Sul e o Trovão Wapuí-Cachoeira. Sobre a estrutura do musical:

Escrita em versos, *Dessana Dessana* traz alguns componentes em sua estrutura que a assemelham às tragédias gregas como a presença do coro, repetindo ou reafirmando as falas de Dessana. Pode-se admitir, ainda, que Dessana assume postura semelhante ao Corifeu, pois participa da trama como narrador personagem, dialoga com as demais personagens e traz explicações ao expectador/leitor. (Fonseca, 2014, p.2).

Os trovões e a Avó-do-Mundo estão sentados no centro do palco e o da Casa do Rio fala: - Diga o que quer, irmã. Avo-do-Mundo: - Irmão Trovão do Rio, é o mundo que quer surgir.

Os irmãos trovões se declaram impotentes para criar o mundo e se dizem não ter forças e “O Coro do Nada” insiste na criação, então a Avó-do-Mundo, sozinha, fuma seu cigarro de ipadu, sopra a fumaça e invoca a presença do Neto-do-Mundo, aparecendo esse no fundo da cena. O Neto-do-Mundo então fala: - Deixe que eu me apresente neste momento. Eu venho para criar o mundo. Eu sou Suniá, o Incriado. Então Suniá, o Neto-do-Mundo sobe em fumaça até o Céu e os Trovões o recebem com oferendas com as quais ele vai poder criar o mundo: ipadu, enfeites de pena, acanitaras³³ (com serpentes venenosas dentro), colares. O Neto-do-mundo recolhe esses enfeites com os quais dará início à criação do mundo. Se ele tivesse escolhido o ipadu, o mundo seria eterno, mas como escolheu os enfeites, o mundo estaria sujeito a transformações e perenidade.

O universo e os homens são criados e então tem início a grande viagem na barriga do Trovão-Cobra-Barco. O “Branco” empunhando uma arma, tenta convencer os indígenas a não seguirem a viagem na barriga da Cobra-Barco: - Olha, minha gente, se vamos viajar, eu tenho uma ideia, sigam minhas ordens, e não seremos os mesmos. Minha pele branca mostra que eu sou melhor. Venham comigo, assim seremos felizes. Sairemos do mato...e toda nossa vida se guiará pela riqueza. Coro dos indígenas Dessana: Fora, fora, fora, Pele branca. Filho da violência... O branco então é expulso do meio dos indígenas e a viagem tem início e guiados pelos “Filhos do Sol, os Desana passam pelas “Casas de Iniciação” onde eles aprendem todos os conhecimentos que serão necessários para a sobrevivência do mundo e ao final da viagem, eles entoam um canto: - Hoje eu encontrei o meu lugar na terra. Sou filho do alto, voando em direção à terra. Eu vim com os pássaros. Voando na barriga da Cobra. A minha pele é vermelha.

³³ Espécie de cesto ou pote de barro.

E tenho coragem de sobra. Dessana, Dessana! Filhos do alto, nós somos...Como o Vento, nós vamos...Lança teu espírito livre. De acordo com PINTO (p.4 in FONSECA, 2014, p. 2): “concebido como uma cantata, o texto de *Dessana Dessana* é lírico e reverente, sem dispensar um leve toque de humor, mantendo-se distante da armadilha do misticismo”.

Figura 35 - O Trovão Cobra-Canoa (Trovão-Cobra-Barco em Dessana Dessana desenhada por Feliciano Lana



Fonte: Farias (2020)

Em meio ao canto, quase no final, o “Branco” aparece sorrindo, com sua arma em punho e sua nova criação: o Índio Aculturado que traja roupas esfarrapadas e com o rosto caracterizado com a maquiagem de *Frankenstein*. Então as luzes se apagam e um único foco de luz ilumina um velho índio sentado em um banquinho. No início dessa cena se ouve um alto ruído de buzinas e barulho de motor de carros, então entra o som suave de uma flauta que acompanha a fala do velho índio: ...- A noite foi linda e fria. As estrelas dançaram para a Lua...Ah, mas isso foi antigamente, No começo antes do começo....

Os detalhes da montagem: o figurino indígena usado foi autêntico, assim como os adereços e ornamentos, adquiridos das Missões Salesianas no Alto Rio Negro, que foram confeccionadas pelos indígenas Tukano e Desana. O “Branco” foi caracterizado como o famoso personagem “Vagabundo” de Charles Chaplin, inclusive as roupas e maquiagem, mas a bengala foi substituída pela espingarda, única diferença.

A montagem de *Dessana Dessana* evidencia uma clara denúncia de Márcio Souza não só em relação à intromissão das missões religiosas na cultura indígena do ARN, ocasionando a “aculturação” dessas sociedades e dando início às perdas identitárias, mas também sobre como o homem “Branco” quer “domesticar” os indígenas. A imposição da religião ou católica ou protestante vem acompanhada da troca do nome por um nome e sobrenome do branco, além da imposição do idioma do mesmo, da renúncia a tudo que se coliga a cultura ancestral dos povos indígenas. Na cena em que o Branco fala: “Minha pele branca mostra que eu sou melhor.” Souza (1997, p. 71) evidencia o fato de que este sempre se mostra como o colonizador que está acima do colonizado e que por ser branco, tem mais valor que o “selvagem”. Sobre isso, Souza (1993, p.21) ressalta que:

Durante muito tempo, o descobrimento da América foi visto apenas como o grande feito do homem europeu que se tornava irreversivelmente moderno e crescentemente racionalista. Aprisionando e controlando pela primeira vez o espaço do globo, esse homem passava a ser senhor dos mares e subjulgador das culturas estranhas, impondo por toda a parte seu credo, seus hábitos, sua visão de mundo.

No primeiro ato, com o título de: “Do começo antes do começo à viagem nas tripas do Trovão-Cobra-Barco” o personagem narrador Dessana, que se apresenta vestido pobremente em meio a uma cena urbana da cidade de Manaus, em completo caos, com sons de buzinas, tipos citadinos de gravatas, pobres e mendigos, inicia sua fala, em uma alusão clara à Bíblia Cristã:

O mundo
foi criado
em sete dias.
É o que dizem, não é verdade?
E no último dia
O criador descansou.
É o que dizem, não é verdade?
Em sete dias tudo começou.
É o que dizem, não é verdade?
Sete dias em que
O céu, a terra, os ris
E todos nós,
Assim como esta cidade,
Fomos todos criados. (SOUZA, 1997, P. 49).

O homem branco não toma somente as riquezas e o território, ele retira a essência. É o início do genocídio, do extermínio. Essas características se fazem presentes em vários momentos da apresentação de *Dessanaa Dessana* e também são perceptíveis na obra *Antes o mundo não existia*.

2.4.2 *Dessana Dessana*, a Ópera

A primeira vez que a “*Dessana, Dessana*” foi apresentada no formato de ópera “A obra teve sua estreia 1975, no Teatro Amazonas” foi regida pelo maestro Luiz Fernando Malheiro, diretor artístico do 21º FAO e foi apresentada anteriormente em 2005, no 8º FAO. Porém, ela foi usada em formato de concerto ou de musical, e nunca como ópera, tendo versões menores apresentadas em outros espaços. Devido aos 21 anos de experiência destes corpos artísticos, ela foi encenada inteiramente com talentos do Estado do Amazonas.

A estreia de *Dessana Dessana* em formato de ópera marcou o 21º FAO - Festival Amazonas de Ópera, no ano de 2018 e foi reapresentada nos dias 3 e 5 de maio daquele ano, no Teatro Amazonas. Além do elenco formado inteiramente por cantores amazonenses, a direção cênica e a cenografia também foram assinadas por artistas do Amazonas. Abaixo, a lista dos artistas do Amazonas que fizeram parte da Ópera *Dessana, Dessana*:

Os cantores:

*Dessana*³⁴, *narrador do mito* – Enrique Bravo, tenor

Yebá-Beló 1 – Tamar Marcelice, soprano

Yebá-Beló 2 – Carol Martins, soprano

Yebá-Beló 3 – Marinete Negrão, mezzo-soprano

Yebá-Beló 4 – Kelly Fernandes, mezzo-soprano

Trovão da Casa-do-Rio – Fabiano Cardoso, tenor

Trovão da Casa-do-Sul – Emanuel Conde, baixo

Trovão da Casa-da-Noite – Miqueias William, tenor

Trovão de Wapuí-Cachoeira – Joubert Junior, barítono

Sulân-Panlāmin – Juremir Vieira, tenor

Trovão Avô-do-Céu – Moisés Rodrigues, barítono

O Homem Branco – Alberto Corrêa, tenor

³⁴ BARÉ CULTURAL. *Dessana, Dessana estreia em formato de ópera no segundo dia do XXI FAO*. Disponível em: <https://barecult.wordpress.com/2018/05/04/dessana-dessana-estrela-em-formato-de-opera-no-segundo-dia-do-xxi-fao/> Acesso em: 13 nov. 2021.

A Filha do Trovão – Kátia Freitas, soprano

Boleka – Everaldo Barbosa, tenor

Direção Musical e regência: Otávio Simões

O corpo técnico:

Direção Musical e regência: Otávio Simões

Direção Cênica: Matheus Sabbá

Cenografia: Raiz

Figurinos: Adroaldo Pereira

Desenho De Luz: Fábio Retti

Coreografia: Monique Andrade

Corpos artísticos:

Balé Folclórico Do Amazonas, Coral Do Amazonas e Orquestra Experimental da Amazonas Filarmônica.

O tenor Enrique Bravo, que interpretou Dessana, o narrador do mito, falou da responsabilidade de fazer o clássico:

“A reprodução da cosmogonia dos povos do Rio Negro, com Yebá-Beló, a avó do mundo, vivida por quatro atrizes, sobre um clarão de quartzo contando como criou o mundo; a travessia dos homens e mulheres inicialmente criados pelo lago de leite; a presença do homem branco, que logo é banido por Boleka e Sulân-Panlâmin, líderes do povo recém-criado; assim como a apresentação das festas e dos rituais, toda a representação mítica foi feita com total sincronia entre a Orquestra Experimental da Amazonas Filarmônica, o Coral do Amazonas e o Balé Folclórico do Amazonas”. (A Amazônia, p.1, 2018)³⁵.

³⁵ Trecho disponível em: <https://www.deamazonia.com.br/?q=278-conteudo-82440-estrela-de-dessana-dessana-em-formato-de-opera-marca-fao-2018> Acesso em: 13 set. 2021.

Figura 36 - Yebá Beló, em seu trono de quartzo branco na estreia de *Dessana Dessana*, a ópera, no 21º FAO-2018



Fonte: G1-Amazonas (2019)³⁶

Encenar *Dessana Dessana*, seja em formato de musical, drama, ópera, sempre será a certeza de que o espaço receberá um grande público, pois marcou de forma muito positiva o cenário teatral da cidade de Manaus e também por onde o TESC e outras companhias teatrais a levaram. Foi sem dúvida um divisor de águas em relação à valorização da cultura dos povos indígenas do Amazonas e abriu espaço para que pesquisadores pudessem estudar essas culturas, sem, no entanto, incorrerem no erro de tentar modifica-las, assim como bem o fez Malinowsky, que conviveu com os nativos, mas se posicionando como um observador

2.4.3 Iebá-Beló e o elemento feminino no rito de iniciação em *Dessana Dessana*

O principal personagem das histórias sagradas da cosmogonia dos *Desana-Kehiriporã* é Yebá-Buró³⁷, a Avó do Mundo, Avó da Terra, a não criada, a menina que se cria e se recria por si só e que sentada em seu trono de quartzo branco, tem a ideia de criar o mundo, então ela

³⁶ G1 AMAZONAS. Encontro em Manaus vai discutir potencialidades da indústria da ópera na América Latina, no domingo. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2019/05/24/encontro-em-manaus-vai-discutir-potencialidades-da-industria-da-opera-na-america-latina-no-domingo.ghtml>. Acesso em: 13 set. 2021.

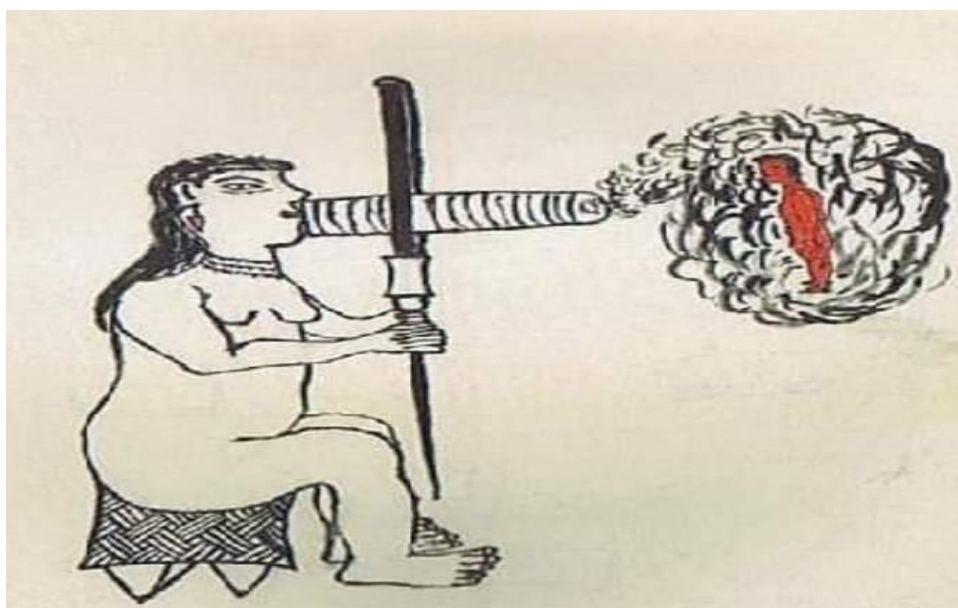
³⁷ O sistema de transcrição da língua desana adotado neste livro inspira-se na *Proposta para uma grafia da língua Tukano*, elaborada por um Grupo de Trabalho, formado por professores Tukano da região do Alto Rio Negro, em vários seminários sob a coordenação da linguista Odile Lescure. (Pãrökumu; Kêhíri, 1995, p.15).

fuma seu cigarro de ipadu e começa a imaginar como seria o mesmo, como uma grande maloca; a Maloca do Universo, e para tal empreita, ela convoca cinco trovões:

Ela tirou então o ipadu da boca e o fez transformar-se em homens, os "Avôs do Mundo" (Umukonehküsuma). Eles eram Trovões. Esses Trovões eram chamados em conjunto Uhtâbohowerimahsã, quer dizer os "Homens de Quartzzo Branco" porque eles são eternos, eles não são como nós Ela faz isso cercada de coisas sagradas. (Pârökumu; Kêhíri, 1995, p.20).

No espetáculo *Dessana Dessana*, a Deusa-Menina tem o nome com a grafia diferente; Yebá-Beló. O próprio nome Desana ganha mais uma letra “s” e fica com o nome duplicado: *Dessana Dessana*. Yebá-Buró (na língua Tukano) figura mítica, que à semelhança e dissemelhança de muitos mitos cosmogônicos, é a deusa, um elemento feminino, e não masculino, que dá origem ao mundo, aos seres vivos e à natureza, tal qual a conhecemos. Como descrito nas páginas iniciais de *Antes o mundo não existia* (1995). No espetáculo teatral, assim como na obra *Desana*, ela não consegue criar o mundo sozinha, então ela convoca os chamados “Trovões” que se mostram incapazes, e depois ela convoca outro personagem, o “Bisneto do Mundo”, que tem nomes diferentes na narrativa e na peça teatral. Os cinco Trovões tentam criar o mundo, de acordo com as ordens da Deusa, mas não conseguem, então Yebá-Beló, percebendo que eles não vão conseguir, ela invoca o Bisneto do Mundo e pede que ele auxilie os Trovões e então eles embarcam no Trovão-Cobra-Barco para dar início à criação da humanidade e todas as coisas do mundo.

Figura 37 - Yebá-Buró fumando seu cigarro de ipadu e convocando os trovões e o Neto do Mundo

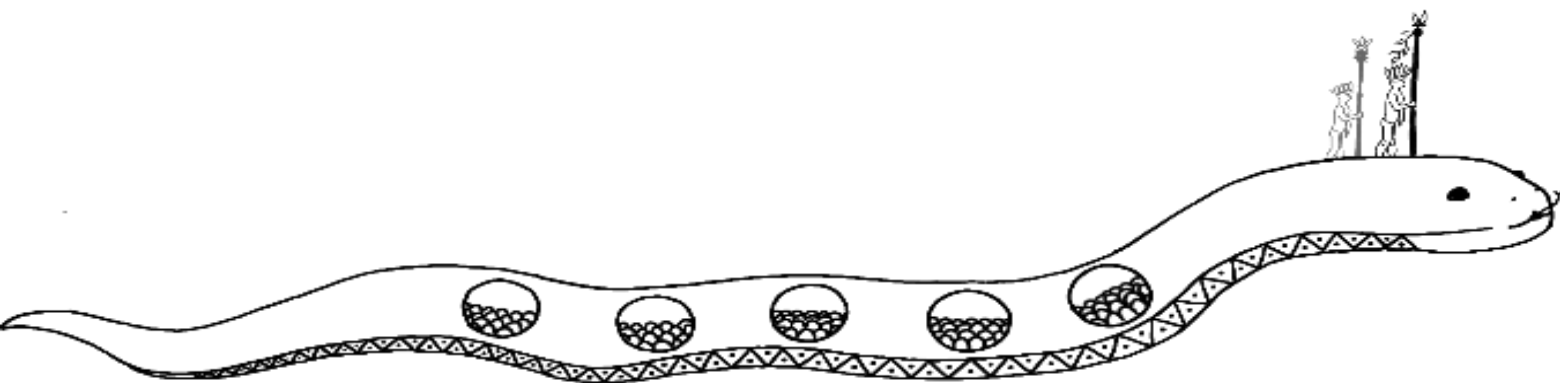


Fonte: Extraída do Google imagens.

Com muito mais recursos cênicos que à época de sua estreia, nos anos 1990, Dessana Dessana, em sua apresentação como ópera no 21º FAO, ano de 2018, traz uma Yebá-Beló sendo representada por quatro atrizes, sendo duas sopranos e duas mezzo-sopranos: ***Yebá-Beló 1*** – *Tamar Marcelice, soprano*; ***Yebá-Beló 2*** – *Carol Martins, soprano*; ***Yebá-Beló 3*** – *Marinete Negrão, mezzo-soprano*; ***Yebá-Beló 4*** – *Kelly Fernandes, mezzo-soprano*.

3 ANÁLISE DA TRAVESSIA DO MITO COSMOGÔNICO PARA A ESCRITURA TEATRAL

A grande Cobra-Canoa de transformação, condutora da humanidade.



“Vem pelas artes a verdadeira cultura resistente indígena brasileira. Vitoriosa e ímpar, tão rica de uma mitologia nativa, simples e sagrada, lembranças vivas e educativas de quem são. Guerreiros fortes e sobreviventes em comunidade, que hoje ressurgem mais vivos do que nunca das narrativas originais das ancestralidades”.

(Ricardo Vianna Barradas)

INTRODUÇÃO DO TERCEIRO CAPÍTULO

Neste capítulo trataremos sobre o diálogo de *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã* (1995) e *Dessana Dessana ou o começo antes do começo* (1997) e tudo o que envolve as semelhanças e dessemelhanças dessas duas obras que versam sobre o mesmo tema: o mito cosmogônico do clã *Desana-Kehíripõrã*. Pois,

[...] a propósito do espaço proporcionado pela Literatura Comparada a outras áreas, neste caso o Teatro, bem como formular uma reflexão sobre onde se desenvolve o diálogo entre estes dois campos de estudo. Na presente proposta, é na fenda, na intermitência que Literatura e Teatro produzem um lugar de pesquisa que transita entre os dois saberes, desdobrando-se em outros espaços. A consequência deste entrecruzamento são as diferentes maneiras de reflexão que, proveitosas para ambas áreas de saber, são desveladas. (Noy, 2011, p.1).

O objetivo é analisar essa transposição da escrita para a peça e todos os caminhos até sua encenação e seu impacto não só para o povo manauara, mas também para os povos do Alto Rio Negro, com a criação da UNIRT - União das Nações Indígenas do Rio Tiquié Povoado São João Batista e da FOIRN, um marco que uniu em uma organização esses povos, que escolheram se unificarem também em uma única língua: o Tukano, além de criarem uma editora própria como forma de manter sua cultura através da escritura de seus mitos e histórias ancestrais. Nasce assim, publicados pela FOIRN, a “Coleção Narradores do Rio Negro”, que como já citado, tem “*Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã*” como seu livro de número 1. De acordo com Berta Ribeiro, no prefácio de *Antes o mundo não existia*:

A ideia de publicar este livro foi motivada pelo desejo ,manifestado em 1993 por Luiz Lana, presidente da UNIRT -União das Nações Indígenas do Rio Tiquié -, de ver as narrativas míticas, contadas por seu pai há cerca de 25 anos atrás, circulando nos povoados indígenas, sobretudo entre os jovens estudantes nas escolas espalhadas por todo o noroeste do estado do Amazonas. A proposta foi aprovada com entusiasmo pela Diretoria e pelo Conselho da FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro) quando se transformou no ponto de partida de uma coleção que pudesse acolher outras narrativas, espelhando a grande riqueza e diversidade cultural da região. (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p.10)

O mito cosmogônico dos Desana ou Umükomahsã, que significa "Gente do Universo" (Povo que mora às margens do Rio Tiquié, região do ARN, próximo ao município de São Gabriel da Cachoeira-AM) narrado em suas duas versões: a narrativa oral e a peça teatral, que conta sobre uma Deusa-Menina que dá início à criação do mundo e da raça humana, ajudada por 4 trovões e um Deus-Menino - o Neto do Mundo -, eles que depois embarcam em uma

Cobra-Barco e empreendem uma viagem mítica pelos rios e casas de transformação criando a raça humana, os animais, as plantas e tudo o que conhecemos, isso com a manipulação mágica dos instrumentos sagrados, que são cinco, ao todo. A presente edição de *Antes o mundo não existia* com a qual trabalhamos essa pesquisa, foi feita a partir do manuscrito original e foi revisado e organizado pela antropóloga Dominique Buchillet, com a orientação do próprio Tõrāmí Kêhíri (Luiz Lana). Sobre essa questão:

Os narradores da versão Kenhíripõrã dos mitos Desana começaram a registrá-los por escrito em 1968 e em uma entrevista à antropóloga Berta Ribeiro, no povoado de São João Batista, no Rio Tiquié. Dez anos mais tarde, Luiz Lana expôs as razões que o motivaram, e a seu pai, de realizar esse trabalho: "A princípio não pensei em escrever essas histórias. Foi quando vi que até rapazinhos de dezesseis anos, com o gravador, começaram a escrevê-las. Meu primo-irmão, Feliciano Lana, começou a fazer desenhos pegando a nossa tribo mesmo, mas misturados com outras. Aí falei com meu pai: 'todo mundo vai pensar que a nossa história está errada, vai sair tudo atrapalhado (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p.10).

Essa versão apresenta diferenças com relação à primeira edição, publicada com o auxílio do Padre salesiano Casimiro Beksta e, posteriormente, pelo escritor Márcio Souza e pela antropóloga Berta Ribeiro, que auxiliaram os narradores indígenas na produção, na preparação dos originais e nos contatos com a editora.

Essa versão contempla alguns mitos não contidos na primeira edição: *Três mitos sobre Buhtari Gõãmii, o Demiurgo Indolente; Mito de Wahtipepfiridiapoakfi, o Espírito de Dois Rostos; e Mito de Wahsu "A ventai de Tururi" e de Wahti Gurabemani, o Espírito Sem Cu*. Ainda assim, não reúne toda a mitologia Desana conhecida pelos Kehíripõrã, apenas uma parte dela.

Ressalta-se que em relação a obra escrita pelos autores indígenas, nesta pesquisa só se analisará a parte da mesma que dialoga com *Dessana Dessana* (1997) (além das partes que destacam Yebá Buró e a queda do matriarcado) sobre o mito cosmogônico do clã dos Kêhíripõrã que equivale a: Primeira parte da obra, a saber: *Origem do mundo* (p.19); Segunda parte: *Origem da humanidade* (p.22); Terceira parte: *A viagem por terra dos Pamãrimahsã* (p.42); Quarta parte: *As andanças pelo mundo de Hmttkomahsü Boreka* (p.45); Quinta parte: *A divisão dos Hmttkomahsã* (p.53); Sexta parte: *História de Hmukomahsã Boreka no tempo dos Portugueses* (p.58); Sétima parte: *A dispersão dos Hmttkomahsã e a localização dos Kehíripõrã* (p.60); *Mito de origem da noite* (p.81); *Mito dos três cataclismos* (p.87) e *O roubo das flautas sagradas pelas mulheres* (p.102). Com esse último se finaliza a análise por conta do problema aqui levantado, no que diz respeito à uma intromissão do catolicismo na transcrição de Tõrāmí

Kêhíri (Luiz Gomes Lana) quando recebeu oralmente as histórias sagradas de seu pai, Umusí Pārōkumu (Firmiano Arantes Lana).

A obra *Antes o mundo não existia* (1995) contempla não só o mito cosmogônico e os mitos de origem e mitos de criação, como também uma boa parte das histórias sagradas dos Desana. Ao todo, a obra se divide em, de início, sete partes: que finalizam na página 60, com “A dispersão dos Hmttkomahsã e a localização dos Kehíripōrã”. A partir da página 60 e fim da 7ª parte, temos: *Mito de origem da noite* (p.81); *Mito dos três cataclismos* (p.87); *O roubo das flautas sagradas pelas mulheres* (p.102); *Três mitos sobre Buhtari Gōāmü, o Demiurgo Indolente* (p.106); *Mito de origem da mandioca* (p.148); *O mito de Gāipayã e a origem da pupunha* (p.169); *O mito de Āgāmahsāpu, seguido do mito dos Diroá e dos Koáyea* (p.178); *Funeral dos Antigos dos Umukomahsã* (p.2020); *Mito da morte de Boreka* (p.222); *Profecia dos Antigos* (p.230); *Mito dos Namakuru* (p.249); *Mito de Wahtipepttridiapoaktt, o Espírito de Dois Rostos* (p.257) e por último, o *Mito de Wahsu "Avental de Tururi" e de Wahti Gttrabemani, o Espírito Sem Cu* (p.261).

No Subcapítulo 3.1- “O elemento de iniciação mítica Yebá Buró, uma presença divina na narrativa”, que aborda sobre essa personagem tanto na obra escrita quanto na peça teatral, apontaremos como cada um retrata a deusa. As obras que serviram de apoio para esta escrita sobre essas duas versões do mito Desana, entre outros são “As Amazonas e o Matriarcado: Ensaio de Antropologia Cultural (2014)” de Mário Ypiranga Monteiro; “O Palco Verde (1984)” de Márcio Souza; “Vasos Sagrados: Mitos Indígenas brasileiros e o encontro com o Feminino (2010)” de Maria Inez do Espírito Santo, além de outras obras e autores que dialogam com o tema do sagrado feminino.

No Subcapítulo 3.2 - “Os *Desana-Kêhíripōrã*: eles que desenhavam os sonhos....” será sobre esse que é um dos quatro clãs dessa nação indígena. Os sonhos, para eles, são o elemento primordial para que eles desenhem as histórias e as coisas sagradas.

No Subcapítulo 3.3 - Os elementos narrativos, explanaremos sobre os quatro trovões, a Cobra-Canoa, ou o condutor dos personagens e da narrativa, os elementos sagrados ou as coisas sagradas para os *Desana-Kehíripōrã*.

No Subcapítulo 3.4 - Construtos ideológicos na gênese dos textos *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kêhíripōrã* (1995) e *Dessana Dessana: ou o começo antes do começo* (Teatro I, 1997), se explanara sobre as duas obras, com enfoque nas representações do mito dos *Desana-Kêhíripōrã* nessas duas versões; a narrativa escrita e a peça teatral e de que forma cada obra apresenta o mito cosmogônico e de criação da humanidade, com o apoio dos teóricos que dialogam com a literatura, o teatro e com o diálogo destes.

3.1 O elemento de iniciação mítica: Yebá Buró, uma presença divina na narrativa

Yebá Buró e Yebá-Beló são as personagens principais, tanto em *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehíripōrā* (1995) quanto em *Dessana Dessana* (Teatro I, 1997), lembrando que a peça estreou no palco do Teatro Amazonas, na cidade de Manaus-AM, no ano de 1975, portanto, ela é anterior à obra escrita publicada pelos indígenas Desana (mas Tōrāmí Kêhíri já havia transcrito as histórias a lápis na década de 60, narradas por seu pai Umusí Pārōkumu) e a publicação de *Teatro I* (1997), coletânea de peças de Márcio Souza que contempla a escrita de *Dessana Dessana*, o musical (p.47).

Márcio Souza escreveu a peça em parceria com Aldisio Filgueiras, este que foi responsável por musicar as falas das personagens. Eles tiveram contato com o Padre Casemiro Becksta que já havia convivido por longos anos com os Desana, fixando moradia na localidade onde residem os indígenas, próxima ao Rio Tiquié, região do ARN.

A Ordem dos Salesianos montou (a qual pertence o referido Padre) uma escola para ensinar aos jovens Desana a língua e a religião católica, escola essa onde estudou um dos autores de *Antes o mundo não existia*, Tōrāmí Kêhíri, que tem por nome católico: Luiz Gomes Lana. Ele ouviu as histórias sagradas de seu pai e as escreveu a lápis e só bem depois essas histórias foram publicadas, com a ajuda do Padre. Os jovens indígenas que estudavam na Escola Salesiana do povoado Desana já contavam essas histórias míticas, mas de forma diferente, modificadas, e isso os Lana não queriam, eles temiam que essas mudanças acabassem por deturpar as histórias sagradas, daí surgiu o desejo de publicá-las. Assim,

A decisão de se fazer uma coleção baseou-se também no fato de que, há pelo menos três décadas, várias pessoas indígenas da região têm se dedicado a registrar em fitas magnéticas e a botar no papel os conhecimentos e as estórias contadas "pelos antigos", utilizando de maneira própria o domínio da escrita e da leitura, amplamente difundido pela ação educacional-escolar secular dos missionários católicos salesianos. (Ribeiro, 1980, p.11).

Como já citado anteriormente, o pai de Tōrāmí Kêhíri não confiava no Padre Casimiro para lhe contar as histórias porque temia que ele as modificasse e confiou contá-las somente para o seu filho, porém, este já estava sob a influência do catolicismo, como se vai perceber durante as análises das duas obras e da trajetória da própria Yebá Buró e das mulheres Desana.

Como Yebá Buró aparece nas duas versões? Na narrativa dos Desana ela aparece logo na página 19, no subcapítulo: *Como ela apareceu:*

Haviam coisas misteriosas para ela criar-se por si mesma. Haviam seis coisas misteriosas: um banco de quartzo branco, uma forquilha para segurar o cigarro, uma, cuia de ipadu³⁸, o suporte desta cuia de ipadu, uma cuia de farinha de tapioca e o suporte desta cuia. Sobre estas coisas misteriosas é que ela se transformou por si mesma. Por isso, ela se chama a "Não Criada". Foi ela que pensou sobre o futuro mundo, sobre os futuros seres. Depois de ter aparecido, ela começou a pensar como deveria ser o mundo. No seu Quarto de Quartzo Branco, ela comeu ipadu, fumou o cigarro e se pôs a pensar como deveria ser o mundo. (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p. 19).

No musical *Dessana Dessana* (1997) Yebá-Beló (Yebá Buró com o nome em outra grafia) surge bem depois, invocada pelo *Coro do Nada* (p.51) e pelo personagem que representa o povo Desana, que se chama *Dessana* (Também com dois “S” assim como no título da peça): *Coro*: “E o mundo é criado a todo instante e toda hora, desde o começo antes do começo do começo do mundo” . “Então o personagem Dessana traça um círculo no chão com o dedo indicador e levanta os braços para receber um banco cerimonial que entra em cena levitando e ele principia a invocar o começo do mundo e se faz um cenário de mistério e ele se senta no banco:

No começo foi
O nada e o primeiro
Momento intenso de luz.
Quando Yebá-Beló
Surgiu das coisas invisíveis.
A menina Virgem
nascida das coisas sagradas,
em sua morada de quartzo,
em sua morada de luz.
Yebá-Beló, a não criada, aquela que se faz e se refaz
e que é todos os dias igual,
desde o começo
antes do começo
do começo do mundo.
Yebá-Beló, avó do mundo.
Em seu trono de quartzo branco,
navegando em sua morada de luz. (Souza, 1997, p. 51).

É nesse clima de mistério, magia e invocação, que a Deusa-Menina surge no palco do teatro Amazonas através do TESC, sob a direção de Márcio Souza e também nas páginas escritas sobre a oralidade mítica *Desana- Kêhíripõrã*.

Dessana Dessana precedeu a escrita de *Antes o mundo não existia*. Com o auxílio do Padre Casimiro e de Luiz Gomes Lana, arrebatou o público manauara com a encenação do mito cosmogônico Desana. A peça marcou época e teve mais duas versões (Musical e ópera) nos anos seguintes e passou a fazer parte do Festival Amazonense de Ópera (ano de 2018). sendo

³⁸ Ahpi em desana. Arbusto (*Erythroxylum coca* var. *ipadu*) cujas folhas são tostadas e socadas em pilão especial (ahpideariru). São misturadas às cinzas de uma espécie de embaúba (ahpimoa "sal de ipadu"). O pó é mascado e engolido.

representada até os dias atuais por diversas companhias teatrais. *Dessana Dessana* (1997- esse foi o ano de sua publicação em *Teatro I*, mas a peça estreou em 1975, ou seja, 22 anos antes) foi pensada, escrita e produzida a partir das narrativas de um padre e um indígena e não pelo viés de um texto ou obra escrita. Essa particularidade deu a Marcio Souza e a Aldisio Filgueiras uma certa liberdade criativa que vai além da prosa. Sobre essa questão da peça teatral e o seu diálogo com o texto escrito, José Sanches Sinisterra explicita que,

Em um processo como o que nos ocupa – de dramaturgia de textos narrativos –, a liberdade se vê submetida a um grave problema de limitação, pois se trata, em princípio, de partir de um texto já existente, de uma estrutura discursiva que tem sua própria consistência, suas próprias leis e sua própria idiossincrasia e que, além do mais, é habitada pela voz de uma subjetividade diferente da nossa. (Sinisterra, 2016, p.13).

Tanto na peça quanto na narrativa mítica Desana, Yebá Buró é envolta uma atmosfera de beleza e apresentada de modo poético. Os elementos sagrados que a envolvem são objetos que fazem parte do cotidiano dos povos indígenas da região do ARN e também dos povos ribeirinhos e da floresta amazônica.

Na narrativa Desana, os instrumentos sagrados são seis. “Haviam seis coisas misteriosas para ela criar-se por si mesma (1995, p.19)”:

- 1- Um banco de quartzo branco;
- 2- Uma forquilha para segurar o cigarro;
- 3- Uma, cuia de ipadu;
- 4- O suporte desta cuia de ipadu;
- 5- Uma cuia de farinha de tapioca;
- 6- O suporte da cuia de tapioca.

Depois de Yebá Buró ter aparecido por si mesma com o auxílio desses instrumentos acima descritos, ela comeu ipadu, também fumou cigarro de ipadu e começou a pensar sobre como criaria o mundo. (p.19).

Nas duas obras se percebe uma semelhança com o mito bíblico cristão de criação do mundo (Já seria este um indicativo da influência católica dos Salesianos?). em *Dessana Dessana* Yebá-Beló é invocada pelo personagem Dessana e pelo Coro do nada: “Primeiro Ato: Do começo antes do começo à viagem nas tripas do Trovão-Cobra-Barco. (p.49)”. Nota-se que na narrativa Desana, o nome desse trovão é “Cobra-Canoa”. O cântico entoado pelo personagem Dessana e pelo Coro do nada:

Avó do Mundo,
Tu que vives antes de tudo.

Avó do Mundo,
Tu que vives antes de tudo.
Cria, cria, Yebá-Beló.
Cria, cria, Yebá-Beló. (Souza, 1997, p. 52).

Ao que o Coro do nada entoia: “Cria, cria, Yebá-Beló. Cria, cria, Yebá-Beló. Já é hora, Yebá-Beló (Souza, 1997, p. 52). Enquanto que Yebá Buró cria-se por si mesma, Yebá-Beló é invocada por Dessana e pelo Coro do nada.

Para criar o mundo, em *Antes o mundo não existia* (1995), Yebá Beló entra no seu quarto de Quartzo Branco, fuma seu cigarro de ipadu e dessa fumaça surge um balão e em cima do mesmo, se forma uma espécie de torre, isso tudo acontece no pensamento dela. Esse balão era o mundo, que envolveu toda a escuridão, então, nele ainda não havia luz, somente havia no quarto dela. Ela chamou o balão de Umttkowi 'i, "Maloca do Universo", uma grande maloca, que é assim chamada até os dias atuais nas cerimônias dos Desana. (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p. 20).

Ao criar o mundo, Yebá Beló pensou em povoá-lo, então ela tirou o ipadu a boca e o fez transformar-se em homens, aos quais ela deu nomes: "Avôs do Mundo" (Umukonehküsüma), os cinco trovões. “Esses Trovões eram chamados em conjunto Uhtãbohowerimahsã, quer dizer os "Homens de Quartzo Branco" porque eles são eternos, eles não são como nós (Ibid, p.20)”. Após os ter criado, ela os saudou chamando-os de Umukosurã, que significa “Irmãos do Mundo” e eles responderam à saudação: “...chamando-a Umukosurãnehkõ, "Tataravó do Mundo", quer dizer que ela era avó de todo ser que existe no mundo (Ibid, p.20)”

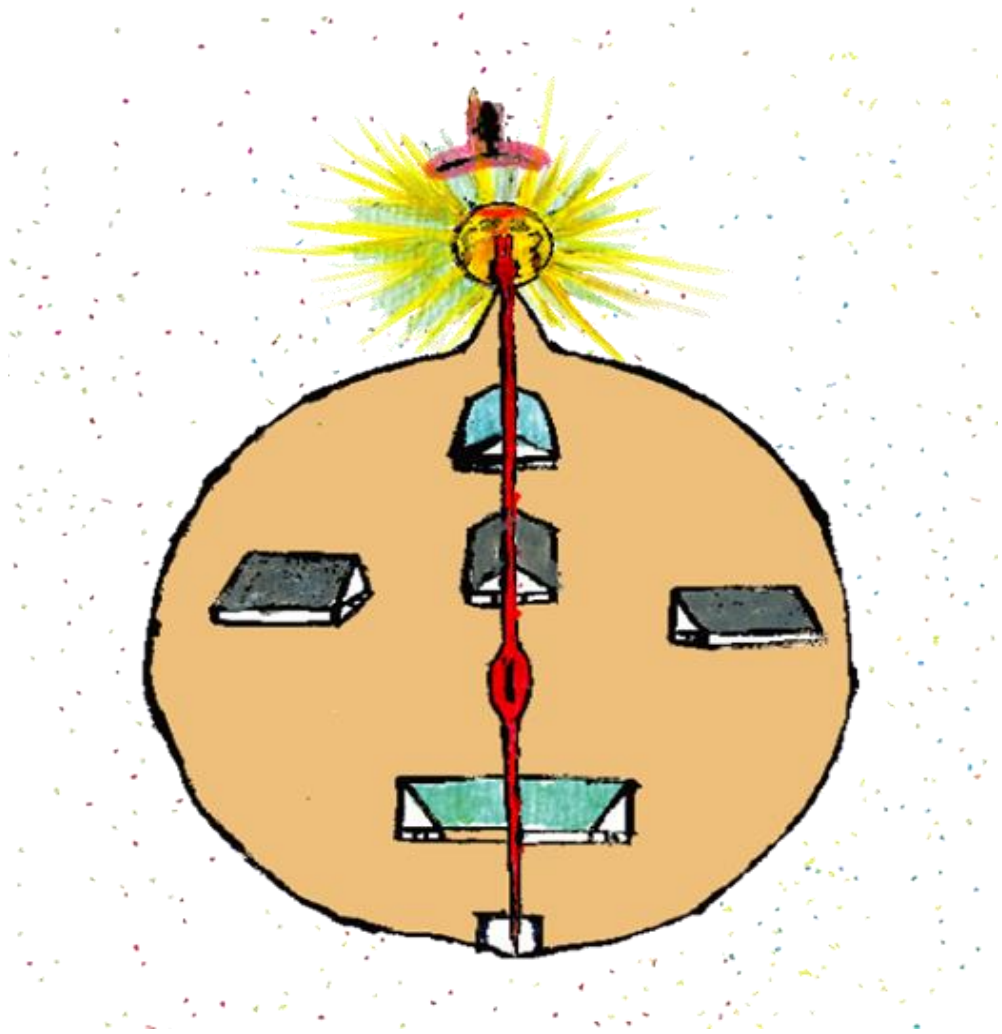
Figura 38 - Yebá Buró e as cinco casas de transformação.



Fonte: Selvagem Ciclo [202-]

Após fazer isso, ela deu a cada um dos trovões um quarto nesta grande maloca que é a Maloca do Mundo (de acordo com a figura 39, acima, onde se percebe também a disposição das malocas dos Trovões): O primeiro, como era o primogênito, recebeu o quarto designado quarto do chefe. O segundo recebeu o quarto da direita, acima do primeiro. O terceiro recebeu o quarto no alto do "jirau do jabuti", no lugar onde se costumava guardar o casco de jabuti tocado nos dias especiais de dança, assim era também na Maloca do Mundo. O quarto Trovão recebeu o quarto da esquerda, acima do primeiro e em frente ao segundo quarto. Por fim, o quinto recebeu o quarto bem na entrada, perto da porta, onde dormem os hóspedes. Essa divisão aconteceu levando-se em consideração a "Maloca do Mundo", então, o *layout* ficou assim, de acordo com a figura abaixo:

Figura 39 - A maloca do mundo em forma de balão e as cinco malocas dos Trovões (casas de transformação) dos Trovões -layout de como ficou a estrutura hierárquica da maloca



Fonte: Selvagem Ciclo [202-]

Em *Dessana Dessana* (Souza, Teatro I, 1997) o personagem Dessana entoava o último canto para então a Deusa entrar em cena:

Que venha a menina agora,
neste instante em que se faz,
no horizonte a fria aurora,
na fumaça que o vento traz
e nem mesmo o vazio ignora
em tudo o nada que ela desfaz.
Que ela faça verde o arvoredo,
montanhas e rios banhados de luar.
Que ela tenha tudo menos o medo,
moça lindo no céu como um jaguar.
Que ela venha buscar o segredo
Para todo o universo engendrar.
É própria menina que vejo
Neste vazio chegar,
Pergunto se há ensejo

Para o mundo criar (Souza, 1997, p. 53).

Envolvida em intensa luz, surge Yebá-Beló, interpretada por quatro cantoras, e são essas quatro vozes que representam a composição do corpo da Avó do Mundo: o cesto com seu suporte; o banco; o ipadu e o seu cigarro:

Yebá-Beló:
E não há nada na fumaça,
Pego o meu cigarro e fumo,
E não há nada.
Na fumaça busco um sinal errante,
mas não sinto qualquer aragem.
E estou perdida como um viandante,
Que ficou cego na viagem.
Eu sou mais velha que o nada,
Posso mandar pela fumaça.
E porque não fui criada,
O nada resiste e me abraça.
Tão vago é o meu poder
Que o vazio treme só por vida.
Se digo que o mundo hei de fazer
logo a escuridão a luz convida.
É assim que em minha solidão,
Afirmo que o mundo é maior
Que o meu próprio coração. (Souza, 1997, p. 53).

Na citação acima, linha 13, se percebe que Yebá-Beló não se acha com o poder de criar o mundo: “Tão vago é o meu poder” (Souza, 1997, p. 53). Diferentemente de Yebá-Beló, Yebá Buró, que, apesar de criar os cinco Trovões para auxiliá-la na criação do mundo, não demonstra fraqueza e age com voz e atitudes e voz de comando. Ela também dá a cada um o seu lugar na grande Maloca do Universo, de acordo com a hierarquia e a função de comendo que cada um desempenhará, de acordo com as ordens dela e sob seu comendo, sempre: “Cada um recebeu assim o seu quarto nesta grande Maloca do Mundo. Estes mesmos quartos tornaram-se malocas, que se chamam Umukowi’íri "Malocas do Mundo". Cada Trovão' ficou morando em sua própria maloca” (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p. 21).

Apesar de posteriormente, nas duas versões do mito cosmogônico dos Dessana, o Matriarcado perder o poder e o Patriarcado ser instaurado, essa personagem feminina não deixa de ser colocada como o elemento criador do mundo. Ela primeiro criou-se por si mesma, e depois possibilitou o mundo ser criado, uma semelhança nas duas obras.

Muitos teóricos que tratam sobre a temática do sagrado feminino, discutem conceitos relativos à construção da inferioridade social feminina e do papel do mito nas sociedades, principalmente nas sociedades indígenas e em sua ancestralidade. Essas sociedades estavam

mais voltadas para a natureza e ao sagrado feminino, o poder criador, o que dá a luz, a força criadora do universo e de todas as coisas pelo seu poder de gerar em seu ventre a vida. Isso tudo antes de essas sociedades receberem as influências externas das religiões cristãs (DAMM, 2019, p. 37).

Se antes era o nada e Yebá Buró criou-se por si mesma e depois ela convocou os trovões e logo a seguir, depois de perceber que eles não cumpririam a tarefa para a qual foram criados, então ela invoca o espírito chamado por ela de Bisneto do Mundo, assim que ela o cumprimenta, ela cria em seguida o Sol, mas é interessante ressaltar que ela já o faz “utilizando” instrumentos femininos e masculinos, nota-se, então, uma espécie de “transição” para o patriarcado e o começo da perda da força do elemento criador feminino:

A Avó do Mundo, vendo que o bastão estava erguido, cumpriu a sua palavra de guiar o seu bisneto. Ela enfeitou a ponta do bastão com penas amarradas, enfeites próprios deste bastão, masculinos e femininos, e esse adorno ficou brilhando de diversas cores: branco, azul, verde, amarelo. Enfeitou-o ainda com um tipo de brincos ou pingentes, de feição masculina e feminina. Ela fez isso no cume da Torre do Mundo. Aí, transformou-se, assumindo um rosto humano. E deu luz onde havia escuridão até os confins do mundo. Era Abe, o Sol que acabava de ser criado. Assim apareceu o Sol. O Sol gira por si mesmo. Na astronomia dos Antigos estes já sabiam que o Sol girava por si mesmo. Isso é a criação do Sol. Feito isso, Yebá Buró cobriu o Sol com um tapume de penugem de arara (rnahāweayuhsu) (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p. 24).

O sol gira por “si mesmo”, já não depende mais de Yebá-Beló. E a partir desse ponto da narrativa, o mito vai se encaminhando de modo tal que o Patriarcado comece a se estabelecer. Yebá Buró e Yebá-Beló, apesar de criarem-se por si mesmas, não têm forças para criar o mundo e tudo o que nele habita, então, elas convocam os Trovões e depois o Bisneto do Mundo para executar essa tarefa.

No decorrer da escrita de *Antes o mundo não existia* (1995) o leitor não precisa estar atento às mudanças que a narrativa mítica cosmogônica vai sofrendo em relação à perda do poder e do apagamento do sagrado feminino em detrimento da ascensão do poder masculino. Yebá Buró dá ordem ao Bisneto para criar e ele, com a ajuda de um dos Trovões (o 3º Trovão, chamado de Avô do Mundo, que habita a maloca de quartzo branco), empreende a tarefa:

No momento em que ele abriu a porta, apareceu Umukomahsu Boreka, o chefe dos Desana. Boreka era como o irmão do Bisneto do Mundo. Ingressaram juntos na maloca. Ao entrar, o Bisneto do Mundo exclamou: "Sów!" É uma saudação de quem chega ao dono da maloca. E continuou dizendo: - "Bmttkofiehkürê mahsâkarimahsâ", isto é, 'Eu sou o homem que veio visitar o Avô do Mundo'. O terceiro Trovão respondeu: - "Sim, Bisneto do Mundo!". Ele respondeu do fundo da maloca, não veio até a porta para saudá-los. Em primeiro lugar veio o seu cigarro, a seguir o ipadu e, em terceiro lugar, o ipadu feito com tapioca. Essas coisas vieram por si mesmas para cumprimentar o Bisneto do Mundo. Vieram uma por uma, chegaram à presença dele, pararam um pouco e voltaram ao quarto do Trovão. (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p. 27).

Na citação acima e à partir desse ponto, o poder do feminino já perdeu seu espaço e o masculino, representado pelo bisneto do Mundo, pelos trovões e por Boreka, o chefe dos Desana, assume o controle, e assim como descrito no texto bíblico cristão de Gênesis: “E disse Deus: façamos o homem à nossa imagem e semelhança [...]” (Bíblia Sagrada. Gn 1: 26, 2009, p. 4) , é o masculino quem dá origem à raça humana:

- "Procedem dessa forma quando forem colocar as Malocas de Transformação para criar a futura humanidade". E colocou todas as riquezas na mão do Bisneto do Mundo. No pátio da maloca do terceiro Trovão havia um pé de ipadu. O Trovão disse, mostrando-o:

- "Aí está um pé de ipadu. Tirem cada um de vocês uma folha nova e engulam-na. Quando sentirem dor de barriga, acendam o seu turi³⁹, deixem cair as cinzas do turi dentro de uma cuia de água e, depois, bebam esta água. E tratem de vomitar num só buraco no rio".

Tiraram então a folha de ipadu e a engoliram. Quando começaram a sentir dor de barriga, eles fizeram como lhes fora dito. Ao vomitar, aí mesmo, apareceram duas mulheres. O seu vômito era como um parto e, dele, surgiram as primeiras mulheres [...]. . (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p. 29).

Abaixo, na imagem 31- do buraco onde o Bisneto do Mundo e Boreka vomitaram e de lá tiraram as duas primeiras mulheres - também as primeiras representantes da raça humana a serem criadas: “Umukomahsü Boreka pegou então as duas mulheres pela mão e puxou-as para fora da água, chamando-as "Minhas filhas!" Levaram-nas para a maloca do terceiro Trovão para mostrá-las” (p. 29), diferentemente da Gênesis bíblica, em que Deus primeiro criou a Adão e depois, de um pedaço de sua costela, criou Eva, a mulher que seria companheira de Adão.

³⁹ Espécie de madeira.

Figura 40 - Buraco na laje de pedra da cachoeira de Ipanoré, lugar onde os primeiros ancestrais Desana emergiram para esse mundo, depois da longa viagem no ventre da Cobra-Canoa



Fonte: Revista Xapuri⁴⁰

Na citação acima, ao criarem a raça humana, o que eles primeiro criam são as mulheres, o masculino passa de “criado” pelo feminino a “criador” do feminino. É bem simbólico eles criarem primeiro as “mulheres”, ou seja, “eles”, representados pelo Bisneto do Mundo e por Boreka (Ibid, p.29) assumem o poder criador e transformador. Depois dessa primeira ação criadora, o Bisneto do Mundo sobe à superfície da terra para formar a humanidade: “Ele levantou-se num grande lago chamado Diáahpikō-dihtaru, isto é, “Lago de Leite”, que deve ser o oceano. Enquanto ele vinha subindo, o terceiro Trovão desceu neste grande lago na forma de uma jiboia gigantesca” (Ibid, p. 29). Esse parágrafo marca o aparecimento da grande Cobra-Canoa, é o terceiro Trovão que se transforma em cobra e nele embarcam o Bisneto do Mundo e Boreka, o chefe dos Desana para viajarem pelas “casa de transformação” e criarem todas as coisas.

Em relação ao mito cosmogônico Desana, se pode entender o porquê de o elemento criador inicialmente é feminino; por conta do papel da mulher, que é o de gestar a vida, o que

⁴⁰ REVISTA XAPURI. **Os lugares sagrados dos povos Tukano agora estão no Google Earth.** 2018. Disponível em: <https://xapuri.info/agora-no-google-earth-os-lugares-sagrados-dos-povos-tukano/>. Acesso em: 09 maio. 2024.

para as sociedades primitivas e para os indígenas além de ser natural, é considerado sagrado. Sob esse viés, é perfeitamente compreensível que o mundo fosse “gestado” por uma mulher, ela que se criou por si mesma, sem precisar do auxílio de um elemento masculino para tal feito. Mas aos poucos esse poder vai sendo tomado e a figura feminina vai se distanciando, perdendo suas forças a partir da introdução do pensamento cristão que direta ou indiretamente, influencia um dos autores de *Antes o mundo não existia* (1995), o filho que ouve as narrativas do pai e as escreve, já estando sob essa influência do catolicismo, através de seus professores, padres da Escola Salesiana na aldeia Desana e apesar de tanto ele quanto o seu pai já aceitarem ter nomes católicos, apenas esse último escreve o mito e introduz conceitos do catolicismo nessas narrativas.

Camila Goos Damm (2019, p.44) ao teorizar sobre o sagrado feminino, expõe que a origem desse sentimento é perfeitamente compreendida em relação à construção da cultura ocidental e que à partir da Baixa Idade Média, a nossa sociedade se forma e informa amplamente sob as bases de um cristianismo dogmático e moldado de acordo com os interesses repressivos de certas classes sociais, então, a seleção do material que formaria a edição padrão da Bíblia Sagrada cristã, a forma pregada como correta de interpretar os mitos e ritos cristãos, a celebração originariamente da missa em latim, as proibições que seriam destacadas e repetidas acima de outras.

O catequismo de povos “bárbaros”, o modo de vida e as exigências do sacerdote religioso: todas essas foram medidas pensadas para manter certos grupos sociais sob controle e nem sempre tinham uma forte relação com o conteúdo espiritual que originou esse grupo de religiões (DAMM, 2019, p.44). Isso foi exatamente o que aconteceu não só com o povo Desana, mas também com os outros povos indígenas do ARN e do restante do Brasil, além dos outros povos de países colonizados por culturas religiosas cristãs. O papel desses grupos religiosos é incansável em “catequisar” os indígenas, o que nada mais é que uma forma de dominação. O apagamento da cultura começa por fazer com que esses povos renunciem à sua língua, sua religião e a toda tradição histórica e social.

Em relação ao papel do feminino na narrativa Desana, depois que as primeiras mulheres foram criadas, a humanidade, dentro da Canoa de Transformação, entrou no rio Tiquié e chegou na 39ª maloca, chamada Diágamãrãwi'i. "Maloca dos Gaviões" e subindo mais acima, chegaram à 40ª maloca que se chama Diáverapagawi'i e que significa "Maloca da Tapioca Grande". Foi nessa maloca que essas primeiras mulheres tiveram a sua primeira menstruação, então, o Bisneto do Mundo deixou-as nesta maloca, cercado-as com Paris e somente os homens prosseguiram a viagem. ((KEHÍRI, TÖRĀMU, p. 36). Nesse ponto da narrativa, se encerra a

participação das mulheres e os homens assumem a liderança e prosseguem sem elas. Em relação a criação das mulheres por eles, Monteiro (2009) em sua dissertação sobre a criação das mulheres pelos homens, explica que:

A criação das mulheres por um homem atesta um fato: esse mito justifica a ascensão do patriarcado. O surgimento das mulheres se deu a partir de um ato sobrenatural, fato que assegura a multiplicação das mulheres, demonstrando assim dominação do homem sobre a mulher por conseguir produzi-la [...]. (Monteiro, 2009, p. 19).

Na peça teatral *Dessana Dessana* (1997) Yebá-Beló tem mais visibilidade em relação a sua importância no enredo; ela sai de cena na página 60:

Agora já não há só escuridão
E a tu beleza
é como o langor do poente
na cabeceira do rio de leite
Eu sou Yebá-Beló,
e quero criar o mundo
Seja bem-vindo, meu menino. (Souza, Teatro I, 1997, p.60).

Após a sua fala, acima, a última referência a ela, é logo após essa fala, quando ela entrega o cigarro sagrado para Souza (1997, p.60). Depois dessa ação, ela não aparece mais em *Dessana Dessana*.

Tanto na narrativa *Desana* quanto na peça de Márcio Souza, o elemento criador feminino desaparece após passar a tarefa de criar a humanidade e as coisas que existem no mundo para o Bisneto do Mundo e Boreka, que se juntam ao 3º trovão, que se transforma em uma cobra-canoa, e assim eles partem para cumprir sua missão.

Em relação ao diálogo das duas obras aqui estudadas, Sinisterra (2016, 14) expõe que diversamente do processo normal de dramaturgia de autor, em que o trabalho parte do próprio imaginário deste, na dramaturgia de textos narrativos a primeira fonte do produto dramático, o fragmento da realidade que se quer dar forma, pertence a outro, são do autor do texto-fonte. Por esse motivo, a escrita se verá limitada não só por uma subjetividade pertencente ao outro, mas principalmente por determinados feitos e opções estéticos que já estão predeterminados pelo texto original.

Na explicação acima, Sinisterra, em outras palavras, expõe que em relação a uma peça teatral que ao ser escrita, parte do imaginário do dramaturgo, é de sua autoria, na adaptação cênica de uma obra já escrita, o dramaturgo, ao fazer essa adaptação, se encontra limitado quanto à sua criatividade em face da necessidade de estar preso ao texto literário, isso no caso específico do diálogo da literatura com o teatro, como é o caso desta pesquisa. Existem

diferenças nas duas versões, mas o que aparece mais explicitamente é a mudança dos nomes dos personagens.

Em relação a narrativa, Márcio Souza, dentro do que ele pôde adaptar para o teatro, o mito Desana não perde sua essência no que concerne ao papel da Deusa-Menina, que cria-se por si mesma e pensa em como deveria criar o mundo, as pessoas e coisas para preencher esse mundo. A mesma poesia e beleza da narrativa Desana pode ser percebida na encenação do mito em *Dessana Dessana* (Teatro I, 1997), além do também apagamento do papel de Yebá Buró e Yebá Beló.

Vale ressaltar que no caso de Marcio Souza, com a adaptação do mito cosmogônico dos *Desana-Kêhíripõrã*. Ele fez a adaptação da peça partindo das narrativas do mito pelo Padre Casimiro Beksta com o auxílio de Luiz Gomes Lana – Tõrãmu Kehíri – ou seja, nem *Antes o mundo Não Existia* (1995) havia sido escrito ainda (a obra existia apenas nos escritos de um dos autores-Luiz Lana, o filho), como também só posteriormente, em 1997, Márcio Souza escreveu *Teatro I*, coletânea de peças teatrais encenadas pelo Grupo TESC-AM e com temáticas predominantemente indígenas, com ele como dramaturgo e diretor do mesmo.

3.2 Os *Desana-Kêhíripõrã*: eles que desenhavam os sonhos

Neste, tratamos sobre os *Desana-Kêhíripõrã* e sua relação com os sonhos e com os desenhos dos sonhos, que são o ponto de partida para ser possível para eles narrarem as suas histórias sagradas de criação do mundo, da humanidade e de todas as coisas do universo. O relato mítico possui uma complexidade que nos leva a pensar que, se o sintoma é a representação do inconsciente, o mito pode ser pensado como a metáfora da cultura de um povo. Sob esse enfoque, o mito dos Desana é a metáfora de sua cultura. E o que mais representa essa cultura? Seus sonhos e o modo como eles são interpretados e passados, lembrando que para eles, os sonhos e os seus desenhos são considerados sagrados e são passados de pai para filho. Então,

Assim, não raro são encontrados em sonhos imagens simbólicas que são projeções arquetípicas, muito difíceis de compreender se examinadas apenas por um viés lógico. Através da percepção de que essas projeções simbólicas nos sonhos e nos mitos se originam do inconsciente coletivo e que se manifestam de outras formas também, o estudo de muitos aspectos da cultura e comportamento humanos se enriqueceu imensamente. (Damm, 2019, p. 40)

De acordo com Freire (2008, p. 3) as sociedades criaram, no decorrer de sua história, instituições e estruturas para preservar a memória coletiva. O historiador Jacques Le Goff, que

estudou este processo, aponta cinco grandes momentos diferenciados pelas formas de conservação e transmissão do conhecimento relativo a tudo o que envolve essas culturas:

1. A memória oral, denominada também de memória étnica, presente nas sociedades sem escrita;

2. A memória de transição da oralidade à escrita, correspondendo classicamente ao período da Pré-História à Antiguidade;

3. A memória medieval, onde se dá um equilíbrio entre o oral e o escrito;

4. A memória escrita, com a invenção da imprensa, a mecanização e seus progressos, do século XVI aos nossos dias;

5. A memória eletrônica, atual, que através da informática sistematiza e agiliza o acesso às fontes de informação. (Le Goff, 1984).

Em relação ao cinco momentos de transmissão da cultura de um povo pontuado por Le Goff, a memória do povo Desana se encaixa no item 1 e 2, pois durante muito tempo, até a chegada das companhias religiosas ao ARN, não só os Desana, mas os outros povos falantes da língua Tukano, tinham uma tradição cultural oral, e somente na década de 60, com o incentivo do Padre Casimiro Beksta, é que esses povos começaram catalogar e posteriormente a publicar suas histórias e mitos, através da *Coleção Narradores do Rio Negro* (1995), projeto inovador e cuja editora pertence a esses povos e está sediada no município de São Gabriel da Cachoeira-AM. Abaixo, imagem de indígena Desana em frente a uma maloca onde na mesma se pode perceber o grafismo característico desse povo nas paredes da mesma⁴¹:

O grafismo Desana tem traços geométricos bem específicos e neles se pode notar que a forma de triângulo equilátero e isósceles se sobressaem; ora em seu formato normal, ora de modo invertido, ou mesmo em formato de losango, e eles se unem para formar não só as ondulações e formas sinuosas dos rios da Amazônia, como também o movimento da cobra-barco, ou da figura da cobra ou da boiúna, além das figuras presentes nos mitos deles, como o sol e a lua, o olho da cobra, e outros animais, como se pode notar nas imagens a seguir:

⁴¹ Na imagem aqui referida, está disponível um vídeo sobre o assunto, que mostra muito bem o grafismo Desana e é bem interessante. Ela está disponível em: https://ufmt.br/povosdobrasil/index.php?option=com_k2&view=item&id=133:rituais-da-tribo-desana

Figura 41 - Pintura na maloca Desana com grafismo característico desse povo.



Fonte: UFMT (2019)⁴²

Em relação às manifestações do grafismo e da pintura dos povos indígenas do Brasil, eles foram alvo da atenção de cronistas e viajantes desde o primeiro século da descoberta, e também de inúmeros estudiosos que nunca deixaram de registrá-las e de proceder com essas manifestações insistentemente presentes ora na arte rupestre, ora no corpo do indígena, ora em objetos utilitários e rituais, nas malocas, na areia e, nas pedras e mais tarde, no papel, como no caso dos desenhos da obra *Antes o mundo não existia* (1995), feitos por Luiz Lana e Feliciano Lana. Em relação às etnias do ARN, cada povo têm um tipo de pintura gráfica que o identifica e o define, como uma espécie de identidade digital visual. Essas pinturas gráficas, que também são feitas no corpo, são usadas em cerimônias religiosas ou em festas culturais desses povos, ou entre si, ou em reuniões com outros povos, nos dabucuris, por exemplo.

Mesmo neste século XXI, apesar da riqueza do material disponível para estudo e pesquisa, o estudo da arte e da ornamentação do corpo foi relegado a segundo plano durante

⁴² UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO. Povos do Brasil. **Rituais da tribo Desana**. 2019. Disponível em: https://ufmt.br/povosdobrasil/index.php?option=com_k2&view=item&id=133:rituais-da-tribo-desana . Acesso em: 09 maio 2024.

muitos anos, no que diz respeito aos povos indígenas do Brasil. As razões para essa recusa se dão pelo fato de a arte ter sido considerada como esfera residual ou independente do contexto no qual ela aparece e por essa razão, ignorou-se o tipo de evidência que o estudo dessa arte aporta à análise das idéias subjacentes a campos e domínios sociais, religiosos e cognitivos de um modo geral.

Recentemente, apenas, a pintura, a arte gráfica e os ornamentos do corpo passaram a ser considerados como material visual que exprime a concepção social da pessoa humana e também essa categorização social e material, além de outras mensagens referentes à ordem cósmica. Em resumo, elas são manifestações simbólicas e estéticas centrais para a compreensão da vida em sociedade, principalmente as sociedades indígenas. Abaixo, indígena Desana com pintura corporal gráfica típica desse povo:

Figura 42 - Indígena Desana com pintura corporal



Fonte: UFMT (2019)

Em *Dessana Dessana* (1997), todo o cenário e o figurino da peça são fiéis a cultura do povo representado; foi feita uma extensa pesquisa sobre os costumes, vestuário e modo de viver desse povo para que tudo se parecesse o mais fiel possível, inclusive a maioria das cestarias e

vestimentas usadas nas apresentações da primeira temporada, em 1975, são originais, adquiridos diretamente com os Desana. Márcio Souza e sua equipe não pouparam esforços para conseguir levar ao palco toda a originalidade que foram capazes de produzir, e talvez tenha sido esse cuidado minucioso que também contribuiu para o grande sucesso que o musical fez no ano de sua estreia no palco do Teatro Amazonas.

Figura 43 - Mulher indígena Desana com pintura corporal cerimonial



Fonte: UFMT (2019)

Figura 44 - Jovem indígena Desana com pintura corporal cerimonial completa.
Nota-se os desenhos do saiote com o olho da cobra, idêntico aos das malocas



Fonte: UFMT (2019)

Para alguém de fora desse universo mítico dos sonhos, não é fácil analisá-los ou interpretá-los, visto que muitas vezes eles não têm uma lógica ou seguem uma determinada linha temporal, ou mesmo podem fazer algum sentido, os Desana não se preocupam com isso, pois para eles, os sonhos podem fazer muito mais sentido se desenhados em vez de simplesmente narrar as histórias sonhadas. Sobre essa questão, o professor Marcos Frederico Kruger, em sua tese de doutorado intitulada *Amazônia: Mito e Literatura* (2011), se debruça sobre o entendimento desses povos que desenharam seus mitos, e à luz de Mircea Eliade (2019) analisa e tenta “desvendar” esses “mistérios”.

Não se pode entender as narrativas Desana sob um ponto de vista lógico, pois se expressados em palavras, (estas que eles também expressam de forma simbólica, dando voz aos sonhos) eles talvez não alcancem o sentido dos sonhos contados ou desenhados, pois os sonhos em si, na grande maioria das vezes, não têm um sentido lógico e para os Desana é bom que sejam assim, pois se os sonhos para eles têm um sentido do sagrado e o sagrado está carregado de reverência sobrenatural. Assim:

As imagens simbólicas do inconsciente são a fonte criativa do espírito humano, em todas as suas realizações. Não são só a consciência e os conceitos referentes à sua compreensão filosófica do mundo que tem origem no símbolo; a religião, o rito e o culto, a arte e os costumes também nascem dele. E mais ainda, considerando-se que o processo de formação dos símbolos no inconsciente é a origem do espírito humano,

a língua, cujo nascimento e desenvolvimento histórico é quase idêntico à gênese e à evolução da consciência humana, também é a princípio uma linguagem simbólica. (Neumann, 1999, p.29)

No capítulo 2, intitulado “O começo antes do começo” (p.47) Kruger faz um traçado lógico de ordem em relação aos acontecimentos míticos Desana: inicialmente se apresenta o *mito cosmogônico*, que é o da criação do universo, logo depois os *mitos de origem*, nos quais estão inclusos os heróis-civilizadores dos quais deriva a organização social dos Desana, e por último, os *mitos de fim de mundo*. “As narrativas que constituem o livro contam a trajetória do povo Desana em sua existência na terra” (Kruger, 2011, p.47).

É interessante pontuar que Kruger ressalta que enquanto os mitos gregos foram salvos pelos poetas, artistas e filósofos, tendo assim sua cultura preservada e sua mitologia mantida intacta por Ésquilo, Sófocles, Eurípides entre outros, por exemplo, que se encarregaram de repassar essa “herança clássica”, o que propiciou que seu conhecimento não se perdesse e fosse preservado até a atualidade, o mesmo não aconteceu com as narrativas míticas dos povos indígenas brasileiros e em se tratando das sociedades primitivas amazônicas, essas não tiveram condições de resistência frente à sanha devastadora dos missionários. Ele ressalta que o catolicismo nada assimilou dos mitos amazônicos, o inverso, porém, aconteceu frequentemente, como se pode constatar nos mitos Desana, por exemplo. (Kruger, 2011, p. 47). Então,

Quando os portugueses desembarcaram no Brasil, em 1500, já esperavam por eles na praia um povo de bons rostos e bons corpos. Não lavravam, não criavam e nem sequer cobriam suas vergonhas ou sabiam o que era pecado. Mas certamente já estavam ali há milênios, vivendo da forma que lhes convinham e fazendo a história de sua gente à sua maneira. Não sabiam, entretanto, que deveriam escrevê-la caso quisessem torná-la perene. O seu saber era apenas contado, cantado e dançado em seus ritos de festa. Portanto, para o mundo, assim como para nós próprios, brasileiros e descendentes dessa gente, o Brasil só começa a existir oficialmente a partir da carta de Pero Vaz de Caminha. O registro escrito persistiu até os dias de hoje e tornou-se a certidão de nascimento deste país. (Toledo, 2005, p. 14).

Travassos (2014, p.33) explica que na obra *Interpretação dos Sonhos* (1900), Freud formula as leis que regem o inconsciente, o que lhe possibilitou juntar fenômenos distintos como os sonhos e os sintomas histéricos nas análises de seus pacientes. Freud, ao escutar a narrativa dos sonhos a ele narrados, pôde concluir que o aparelho psíquico humano é formado pela consciência, regido pelo processo secundário e pelo inconsciente, uma instância psíquica que segue uma lógica própria, a dos processos primários e que guarda os conteúdos reprimidos, relacionados à realização de um desejo, de ordem sexual que buscarão se manifestara de forma substitutiva à consciência.

Ela expõe que Freud também postula que os mitos em sua criação e sua formação, revelam desejos e pensamentos reprimidos compatíveis com a psique humana. Para ele, o mecanismo de criação e funcionamento do sonho permitiu a compreensão do mecanismo do mito, visto que ambos possuem um conteúdo manifesto e outro latente, velado, reprimido. Enquanto o sonho representa a manifestação de um desejo do sonhador e a defesa para barrar seu acesso à consciência, os mitos têm a função de dar representação aos medos e desejos inconscientes de um determinado grupo.

Assim, se percebe que, desde a obra inaugural do método psicanalítico, Freud tomou o mito, que é um tipo de linguagem, como sua fonte de inspiração para a elaboração teórica sobre o funcionamento psíquico e ele reconhece a presença do simbolismo nos sonhos, contudo, percebe também que esta característica não era exclusiva dos sonhos, “mas característico da representação inconsciente, em particular no povo, e é encontrado no folclore e nos mitos populares, nas lendas, nas expressões idiomáticas...” (Freud, 1900, p 383). Há casos nos quais a ligação entre símbolo e representação é clara, em outros, seu sentido é enigmático. Abaixo, imagem de grafismo em maloca Desana:

Figura 45 - Indígena Dessana mostrando Grafismo em maloca Desana.



Fonte: Registro de pesquisa

Um leitor atento, ao ler a narrativa dos Desana, perceberá que ao longo dos capítulos, eles vão descrevendo os mitos de forma que o mundo criado por eles se parece com uma grande

maloca compartimentada, dividida em malocas menores - cada um tem um nome e uma explicação para esse nome - quartos e espaços bem delimitados - canto esquerdo, canto direito, margem esquerda, margem direita - para explicar a localização dos povos indígenas no Amazonas – região do Alto Rio Negro, que compreende os lugares e rios onde eles habitam, ou seja, o mundo as coisas do mundo se resumem ao que eles conhecem. Resumindo, para os Desana, o universo é uma grande casa com todos os objetos que mobíliam e decoram essa casa; humanos e animais, além da natureza em seu entorno. rios, florestas, cachoeiras, alimentos como frutos e raízes.

Quando os indígenas (o pai e o filho) conseguiram publicar a narrativa mítica dos *Desana-Kehíripõrã*, tendo o pai anos antes narrado o mito para o filho, que o transcreveu a lápis, e somente em 1995 eles conseguiram publicar com a ajuda do Padre Casimiro Béksta, em muitas passagens da narrativa, se pode perceber claramente que a transcrição não foi fiel, de acordo com a cosmogonia dos povos do ARN, levando-se em consideração que Tõrãmü Kêhíri (Luiz Lana-nome católico), à época que escreveu as narrativas do pai Umusí Pãrõkumu (Firmiano Arantes Lana-nome católico), já era adolescente e estudava na escola dos padres salesianos, na comunidade às margens do Rio Tiquié, tanto isto é fato, pois que ele já havia adotado seu nome católico (eles, na capa da obra, assinam com seus nomes em Desana e também com seus nomes adotados do catolicismo).

Luiz Lana “cria” narrativas míticas para explicar o surgimento do homem branco e a violência do mesmo, além de também criar o mito do surgimento dos padres da missão salesiana e do mito que, pelo viés religioso, explica a queda do matriarcado e a ascensão do patriarcado, também a comparação do filho de Boreka com Jesus Cristo, personagem da Bíblia cristã, como veremos no último subcapítulo. Mas é interessante pontuar que nos desenhos feitos por Luiz Lana e Feliciano Lana para *ilustrar Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã* (Coleção Narradores do Rio Negro, Livro I, 1995), não se pode encontrar nenhum desenho que seja alusivo aos mitos “incorporados” nas narrativas da obra que tratam sobre o branco, a religião católica ou mesmo sobre a missão salesiano e os padres dessa ordem religiosa, porque simplesmente esses “mitos” não foram primeiramente “sonhados” e transmitidos de pai para filho por várias gerações, até chegar aos autores que a publicaram.

3.3 Os elementos narrativos

Neste, trataremos sobre os cinco Trovões, sobre o Bisneto do Mundo e também sobre Boreka, que são os principais personagens da cosmogonia dos *Desana-Kehíripõrã* depois de

Yebá Buró, para que fique mais fácil a compreensão da cronologia da obra. Não será feita uma análise aprofundada desses personagens, mas pontuaremos o papel de cada um na narrativa mítica.

3.3.1 Os trovões, ou a história dos cinco deuses criados por Yebá Buró

A cronologia de *Antes o mundo não existia* (1995) com a participação dos cinco Trovões, do Bisneto do Mundo e de Boreka, desde o ponto inicial em que Yebá Buró cria-se por si mesma até a finalização da criação da humanidade e de esta se estabelecer em terra, depois de ser deixada pela Cobra-Canoa, é a seguinte:

1- Yebá Buró, avó do mundo, constrói-se a si mesma de seis coisas invisíveis: bancos, suportes de panelas, cuias de ipadu e de tapioca, forquilha porta cigarro e cigarros (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p. 65);

2- Com o seu pensamento, Yebá Buró cria o universo: uma grande esfera onde reina a escuridão. Dentro dela faz sua morada: um compartimento com paredes de quartzo. Cria cinco Homens-Trovões, incumbindo-os de fazer o mundo e a futura humanidade. A cada um deles dá uma casa invisível. (Ibid, p. 66);

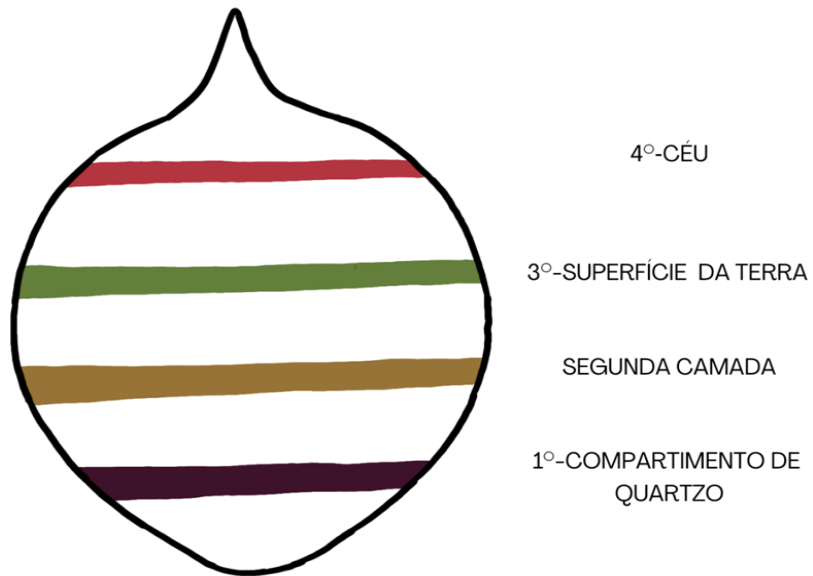
3- Sentada no seu banco cerimonial e fumando um cigarro na forquilha porta cigarro, Yebá Buró, faz surgir da fumaça um novo ser, Umukosurãpanami, criador da luz, das camadas do universo e da humanidade.(Ibid, p. 67);

4- Umukosurãpanami envia seu cetro-maracá à torre da grande esfera: umüsidoro. Com a ajuda de Yebá Buró, que enfeita o bastão com adornos de penas, a ponta se transforma num rosto humano que irradia luz. Estava criado o sol. (Ibid, p. 68);

5- A esfera ümükopatore e suas quatro camadas. A primeira camada abriga o compartimento de quartzo. Na segunda camada ninguém sabe o que existe. A terceira camada corresponde à superfície da terra. A quarta camada é o céu, morada eterna do Criador e dos heróis culturais (Ibid, p. 69):

Figura 46 - A esfera ümükopatore e suas quatro camadas

ÜMÜKOPATORE



Fonte: Elaborado pela ilustradora Alexandra de Paula Oliveira

6- Umukosurãpanami, o Criador, e Umukomahsu Boreka, respectivamente ancestrais dos Tukano e dos Desana, ingressam na casa do terceiro Trovão para buscar suas riquezas e com elas criar a humanidade. (Ibid, p. 70). De acordo com a figura abaixo:

Figura 47 - Umukosurãpanami e Umukomahsu Boreka ingressam na casa do terceiro Trovão para buscar suas riquezas e com elas criar a humanidade



Fonte: Registro de pesquisa da própria autora.

7- Umukonehkü, o terceiro Trovão, abre seu "pari de defesa" e despeja nele suas riquezas: acangataras, diademas, colares com pedra de quartzo, colares de dentes de onça, placas peitorais, porta-cigarros. Cada par de enfeites representa um homem e uma mulher. Com eles os dois heróis farão a humanidade. (Ibid, p. 71);

8- A Pamürigahsiru (A Cobra-Canoa), também chamada Pamüripirõ, navegando no Rio de Leite, levando no seu bojo os ancestrais dos Tukano e dos Desana, o primeiro tendo na mão o bastão cerimonial. (Ibid, p. 72);

9- Umukosurãpanami e t:Jmttkomahs& Boreka no comando da Cobra-Canoa, iniciando a longa viagem a partir de Diáahpikõdihtaru. (Ibid, p. 73);

10- A cobra-canoa encosta primeiro na casa do primeiro Trovão e, em seguida, na Maloca de Paricá, a de Boreka, onde os dois heróis praticam os ritos prescritos. (p.73).

11- Subindo pelo lado esquerdo do Lago de Leite, Umukosurãpanami e Umukomahsu Boreka foram colocando malocas de transformar gente. (Ibid, p. 74);

12- Navegando debaixo d'água, a embarcação encosta em malocas submersas, ao longo do Rio de Leite, onde a humanidade vai amadurecendo. Assim entra no rio Amazonas. (Ibid, p. 74);

13- A décima terceira maloca, Diápirōwi'i, foi colocada onde hoje se situa a cidade de Manaus. (Ibid, p. 75);

14- Penetrando no Rio Negro, a Canoa de Transformação encosta em três malocas onde se localiza atualmente a cidade de São Gabriel da Cachoeira. (Ibid, p. 76);

15- Prosseguindo a viagem, a Canoa de Transformação sobe o rio Uaupés, colocando malocas em sua margem direita, até chegar ao seu afluente, o rio Tiquié. Ao chegar à 30ª maloca, Diábayabttwi'i, Umukosurāpanami resolve separar as tribos dando a cada qual sua própria língua. (Ibid, p. 77);

16- Nascimento de Gahpimahsü, sobre uma esteira trançada de arumã. (Ibid, p. 78);

17- Malocas de Transformação colocadas por Umukomahsu Boreka no rio Tiquié (Ibid, p. 79);

18- No local onde fora colocada a 50ª Maloca de Transformação, a Diámifiapōrāwi'i, vivem atualmente os Kehíripōrā, o grupo dos autores, em São João, rio Tiquié. (Ibid, p. 79);

19- Voltando ao rio Uaupés, a Canoa da Transformação levou a humanidade até a cachoeira de Ipanoré onde ela pisou a terra pela primeira vez. (Ibid, p. 80).

3.3.2 A Cobra-Canoa, ou o condutor das personagens e da narrativa

A simbologia da cobra está presente no imaginário amazônico através das lendas dos povos da floresta, dos pescadores e dos povos indígenas. Essa imagem-símbolo foi levada para os outros estados do Brasil e do mundo através da lenda da Cobra Norato. A lenda resume-se no nascimento de Norato e Caninana (ou Maria, em outras versões), gêmeos que nasceram de Boiúna, a gigante sucuri. Norato era bom e amava os costumes humanos, como a dança e festas. Caninana não era boa e fez tantas maldades que desagradaram a seu irmão. Para salvar os humanos e acabar com o mal de Caninana, Norato se viu obrigado a matá-la. Depois ele é recompensado sendo “desencantado” e tornando-se humano. Na grande maioria das lendas que envolvem a figura de cobra ou da serpente, a figura feminina sempre é a vilã. Abaixo, figura da Cobra Norato matando sua irmã gêmea:

Figura 48 - Cobra Norato matando Caninana (ou Mariazinha)

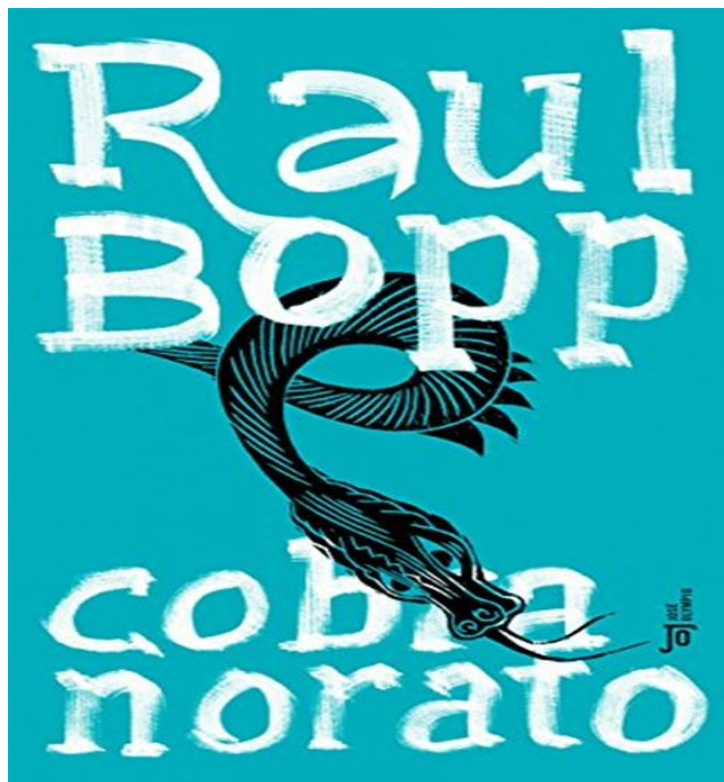


Fonte: Ilustração HQ Rio Negro⁴³

Publicado originalmente no ano de 1931, ‘Cobra Norato’ (2009) foi escrito pelo poeta gaúcho Raul Bopp (1898-1984). No que toca a concepção e técnica, é um dos textos mais representativos da primeira geração modernista e coloca o autor como um dos maiores escritores de nosso país, que influencia até a atualidade os caminhos da cultura nacional. A obra simbólica do movimento modernista no Brasil vai recontar a lenda amazônica cujo ponto de partida é a história de uma indígena que engravida da Cobra-Grande ao se banhar nas águas entre os rios Amazonas e o Trombetas.

⁴³ Imagem retirada e disponível em: <https://web.com/Rionegrohq/posts/3144428915632730/>

Figura 49 - Capa do livro *Cobra Norato*, de Raul Bopp



Fonte: Amazon (2019)⁴⁴

No ano de 2012, Marilina Pinto publica sua pesquisa *A cobra e a água nas tradições populares*, resultado de seu interesse em instigar seus alunos do Curso de Filosofia, na cidade de São Gabriel da Cachoeira:

No primeiro dia de aula da minha disciplina concentrei-me na busca de uma estratégia capaz de demonstrar uma conexão possível entre os limiares gregos da Filosofia Ocidental e a Amazônia. Resolvi começar pelos mitos e seus modelos narrativos, que são universais. Meus interlocutores formaram-se a partir dos cânones rigorosos da educação missionária secular instalada na região. Aprendi com a experiência daquele curso, que as teorias cuja pretensão é explicar o que é o homem e a própria história do pensamento em si mesmo, constituiu um mero vazio abstrato, se não forem usados para pensar singularidades. Os conceitos existem para circular, fazendo girar o mundo. Nossa intuição nos fez oxigenar ideias filosóficas a respeito do estatuto de um saber coletivo, afetivo e que continua pulsando na memória, na língua e nos gestos daquela população local. (Pinto, 2012, p. 14)

A cobra-grande foi apontada pelos alunos como um dos mitos mais conhecidos na cultura amazônica, principalmente na região do ARN, então, eles resolveram pesquisar sobre o maior número possível de mitos e versões envolvendo esse personagem. Pinto (2012, p. 15).

⁴⁴ AMAZON. *Cobra Norato* Capa comum. 2019. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Cobra-Norato-Raul-Bopp/dp/850300528X>. Acesso em: 09 maio 2024. [material disponível para venda].

A Cobra-Canoa aparece pela primeira vez em *Antes o mundo não existia* (1995) na página 29 da obra: “Enquanto ele vinha subindo, o terceiro Trovão desceu neste grande lago na forma de uma jiboia gigantesca... Umukosurãpanami, o Bisneto do Mundo e Umukomahsu Boreka, o chefe dos Desana, vieram como comandantes dessa cobra-canoa” (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p. 29).

Sobre a canoa ou o barco, Pinto (2012) explica que:

[...] denota inicialmente a morada sobre as águas. O barco é o berço redescoberto e no mesmo sentido evoca o seio ou o útero, o mar é o elemento embalador. A água transporta, embala, adormece, devolve-nos a uma mãe. É o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos. (Pinto, 2012, p. 17).

Pinto (2012, p. 18) também pontua que as águas estariam no início e no fim dos acontecimentos cósmicos, enquanto que a terra seria a mãe dos seres vivos e dos homens. A ancestralidade da água nos remete ao gesto do engolimento e da regressão noturna, projetando a imagem da substância primordial, quer seja marinha, quer seja telúrica. O mar (no caso do mito Desana, chamado de “Lago de Leite”) representa a figura do supremo “engolidor”, abismo feminino e materno, arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade.

A Cobra-Canoa saiu em uma viagem sendo comandada pelo Bisneto do Mundo e por Boreka, criando as malocas: “As primeiras malocas estão na beira do Lago de Leite, em cima da Maloca de Leite” (Ibid, p.31), entende-se por serem essas malocas os lugares e municípios do ARN, passando pelo grande Lago de Leite (o mar), pelo Rio Negro, Rio Uaupés, e da 1ª a 29ª maloca, a humanidade já estava formada.

As serpentes sempre suscitaram um rico e variado repertório de mitos e lendas desde tempos imemoriais. Associadas, simultaneamente, ao Cosmo e ao Caos, ao mundo celeste e infernal, ao bem e ao mal, representando um dos maiores enigmas da relação simbólica da natureza animal com o humano, o sentido dessa relação só pode ser compreendido através de uma imersão nas representações do seu imaginário nas artes, nas culturas e nas religiões que congregam fantasias, realidades e crenças construídas a partir das experiências que os homens acumularam desde o convívio com esses répteis [...]. (Doce; Sicsú, 2019, p. 2).

Ao contrário de Caronte, o barqueiro presente na mitologia grega que conduz os mortos para a sua morada derradeira, a Cobra-Canoa transporta em sua cabeça em forma de proa, os responsáveis por criarem a humanidade, e depois de criada, a conduz em seu ventre até o seu lugar final, onde se estabelecerá, se multiplicará e formará os povos indígenas do Alto Rio Negro;

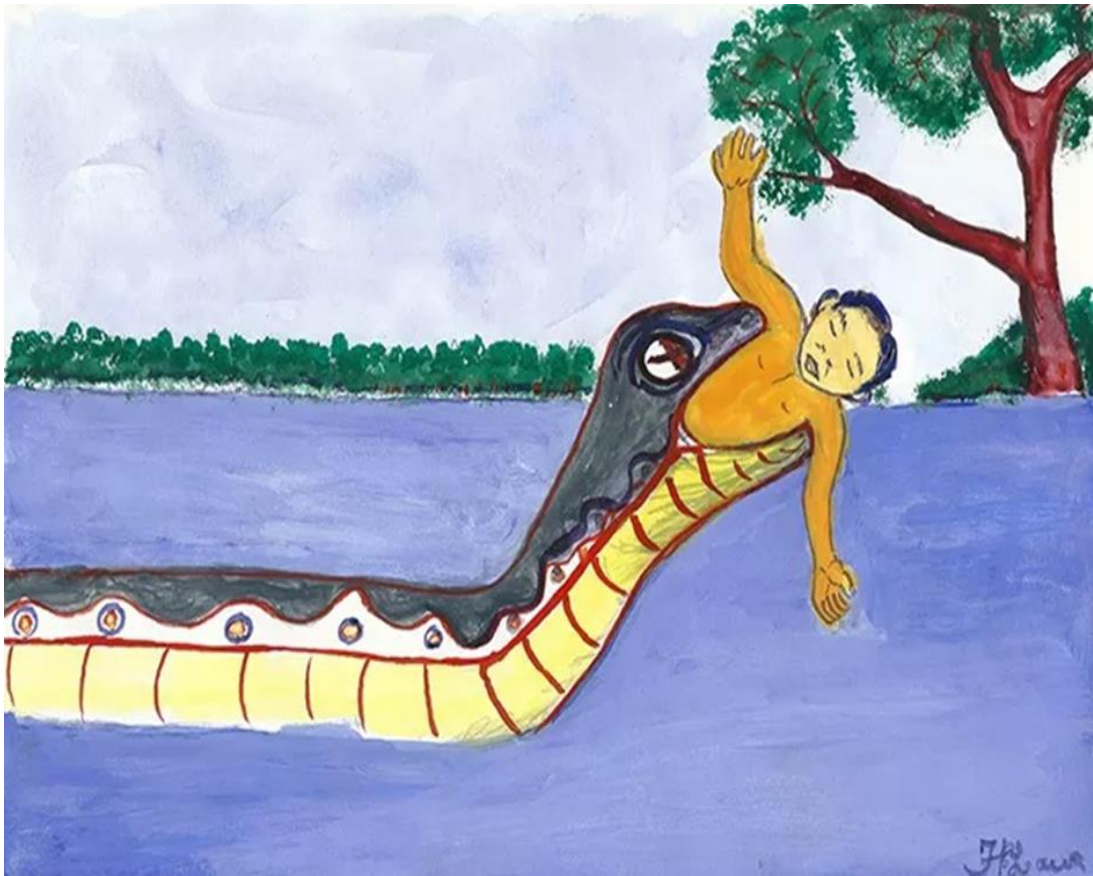
Subindo acima da Maloca de Leite, a Canoa de Transformação chegou à maloca que se chama Diásorowi'i "Maloca do Redemoinho". Aí, ela encostou e os dois fizeram uma cerimônia com as riquezas. Esta maloca foi criada por Umukosurāpanami e por Umukomahsu Boreka. Subindo acima desta maloca, eles colocaram uma maloca que se chama Diábarirawi'i "Maloca dos que Engatinham". A futura humanidade tornava-se gente e crescia maloca por maloca, assim como a criancinha cresce ano por ano. Assim mesmo acontecia com eles. (Kehíri; Tōrāmu, 1995, p. 31).

Na 29^a maloca, com a humanidade já formada, e passando pelas outras anteriores, o Bisneto do Mundo comenta com Boreka que passando por essas, a humanidade já estava crescida e experiente e ao chegarem na 30^a maloca, chamada Diábayabttwi'i "Maloca dos Cantos". Que, de acordo com a narrativa, esta é a principal e antes de chegarem a esta maloca, Umukosurāpanami disse: “- A humanidade já está formada. Encontramo-nos na metade da viagem e é tempo de fazê-la falar”. (Ibid, p. 33). Boreka foi à frente e chegou primeiro nessa maloca, antes do Bisneto do Mundo, então esse último mandou seu bastão cerimonial (que é invisível e tem por nome “Osso do Pajé”) pelo rio e ultrapassou Boreka, que baixou para participar da grande cerimônia comandada pelo Bisneto do Mundo para dar a cada um, da raça humana, a sua própria língua: “Desana, Tukano, Pira-tapuyo, Tuyuka, Siriano, Barasano, Baniwa, Brancos. Cada um ia receber uma língua própria.” (Ibid, p. 33).

A referência à cobra aparece quando uma das duas primeiras mulheres criadas logo no início da cerimônia de criação da humanidade, já na 30^a maloca, a dos Cantos, onde também apareceu um ser misterioso chamado Gahpimahsü, o Filho do Caapi, que é nascido após essa mulher fumar um cigarro. Essa mulher colocou no chão, onde ia receber a criança, trançados de arumã de variadas cores⁴⁵. Todas essas esteiras traçadas têm nomes e a última delas se chama “pirōwuhukoregahsiro”, que significa “esteira de arumã de cobra. Quando a criança nasceu, a mãe cortou o seu cordão umbilical e: “Na visão dos homens, o cordão umbilical apareceu como pequenas cobras.” (Ibid, p. 35). Essa referência é só para identificar as vezes em que a palavra cobra aparece na narrativa e a sua importância para os Desana. Na figura abaixo, desenho da cobra engolindo um indígena, feito pelo ilustrador Feliciano Lana:

⁴⁵ Wuhu em Desana (*Ischnosiphon ovatus* Kecke), uma espécie de cipó.

Figura 50 - Desenho de autoria do ilustrador e artista plástico Feliciano Lana



Fonte: Farias (2020)

De acordo com Lévi Strauss (1989, p. 25 in Pinto, 2012, p. 20) o pensamento mítico opera por meio das coisas e de seres, observação exaustiva e inventário sistemático das relações e ligações das coisas, uma taxionomia ordenada que possui um valor estético eminente. Então, a natureza humana não se opõe à diversidade cultural. Essas duas noções se sustentam como uma estrutura abstrata e homogênea, o espírito humano tende a impor uma forma de organização particular à representação que faz do mundo. Esse pensamento de que o ser humano faz uma organização particular em relação a essa representação do mundo, traduz o mito cosmogônico Desana.

Abaixo, imagem de ritual Desana dentro de uma maloca e no pilar no canto esquerdo, se percebe os traços do grafismo desana que estão presentes nos desenhos da Cobra-Barco feitos por Feliciano Lana para ilustrar a obra *Antes o mundo não existia* (1995). Esses desenhos também estão presentes nos corpos dos indígenas da imagem:

Figura 51 - Grafismo com traços da Cobra-Canoa na maloca Desana e nos corpos dos indígenas.



Fonte: Ambiente Legal (2019)⁴⁶

Nas diferentes civilizações, a figura da cobra ou da serpente está presente nos mitos e no imaginário popular, como por exemplo na mitologia egípcia, com Apófis, a terrível serpente inimiga de Amon Rá, além de Jormungand, a Serpente do Mundo, é uma das mais famosas criaturas da mitologia nórdica. Filha de Loki e Angrboda, a cobra gigante está destinada a lutar contra Thor durante o Ragnarok. Nas mitologias grega e fenícia, o hipocampo é um cavalo-marinho, no sentido literal da palavra. Ele é comumente visto na arte grega antiga e é uma criatura mítica associada ao deus grego do mar - Poseidon (ou Netuno, na mitologia romana). O hipocampo tem a metade de cima de um cavalo, incluindo pescoço e patas dianteiras e a parte inferior de um peixe, um golfinho ou, em alguns casos raros, uma serpente. O nome vem do grego "hippos" (cavalo) e "kampos" (monstro marinho). Na Bíblia Sagrada dos cristãos, o diabo se apresenta a Eva, a companheira de Adão, em forma de serpente (Gênesis 3: 1,5):

⁴⁶ AMBIENTE LEGAL. Portal. Infraestrutura e povos indígenas. 2019. Disponível em: <https://www.ambientelegal.com.br/infraestrutura-e-povos-indigenas/>. Acesso em: 09 maio 2024.

- 1 Ora, a serpente era mais astuta que todos os animais do campo que o SENHOR Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda a árvore do jardim?
- 2 E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim podemos comer,
- 3 Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais.
- 4 Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis.
- 5 Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal. (Bíblia Sagrada, 2009, p.).

Para os Desana e para os demais povos do ARN e do restante da Amazônia, assim como para as diversas culturas no mundo, a figura da cobra ou da serpente é tida ou considerada simbolicamente como um elemento sagrado. Essa figura também está presente no mito cosmogônico da Bíblia cristã (como citado acima), no Talmud, no mito dos sumérios entre outros mitos importantes, sempre associada à religião e ao sagrado. Na imagem abaixo, de um indígena Desana com pintura corporal, se pode notar o grafismo no rosto que representa o desenho da Cobra-Canoa:

Figura 52 - Jovem indígena Desana com pintura no rosto cerimonial com representação da Cobra-Canoa. Note os desenhos do saiote com o olho da cobra, idêntico aos das malocas



Fonte: UFMT (2019)

Também em relação à figura da cobra, Lima e Maisel (2017) explicitam que:

Neste universo, é presente a figura da cobra como signo constante nas expressões artísticas que fazem referência a lendas e mitos, os quais são contados de geração em geração, não apenas no meio rural, mas também na cultura amazonense urbana. Imagem presente em tantas outras culturas, quando citada na região amazônica, demonstra toda uma relação de conexões com o rio, o povo e suas histórias. E ela se destaca nesse imaginário coletivo, ora como ser criacional, ora com ser destrutivo, mas inegavelmente significativo. (Lima; Maisel, 2017, p.2).

Abaixo, imagem do grafismo pertencente à etnia Desana, onde se pode notar a imagem da cobra⁴⁷. Esse desenho foi feito em uma maloca-museu na comunidade de São Gabriel da Cachoeira:

Figura 53 - Grafismo em maloca Desana com a imagem da Cobra-Barco



Fonte: Instituto Socioambiental (2019)⁴⁸

⁴⁷ Esse documentário, feito por Paulo Desana, que também é fotógrafo e cinegrafista, retrata a arte indígena e os grafismos Desana e fala sobre a Canoa de transformação ou Cobra-Canoa: https://youtu.be/Sp_Z_kB0rw Acesso em: 12 jun. 2023.

⁴⁸ INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Mitos. 2019. Disponível em: <https://mirim.org/pt-br/como-vivem/mitos>. Acesso em: 09 maio. 2024.

A Cobra-Canoa inicia sua viagem no Lago de Leite e termina na cachoeira de Ipanoré, conduzindo aqueles que dão origem à humanidade e as coisas do universo, além de tudo aquilo que se vai precisar ou se utilizar. Essa viagem também é dentro dos rios, como se a cobra fosse um submarino. A humanidade vinha dentro dessa canoa de transformação.

Partindo da 3ª maloca (onde o 3º trovão se transforma) a jornada da Cobra-Canoa condutora da humanidade e das coisas de transformação se iniciou até, subindo mais adiante, o Bisneto do Mundo e Boreka entrarem na 52ª maloca chamada Diábuyabuwi'i, "Maloca dos Enfeites". De acordo com a narrativa, esta maloca está nas cachoeiras de Pari, até nesse ponto, chegou a Canoa de Transformação e eles então seguem pela primeira vez a sua jornada caminhando. (Ibid, p. 37). Depois a Canoa retorna:

A Canoa de Transformação baixou outra vez e, com ela, foram os Tukano, os Desana e mais outras tribos. Baixaram até a Maloca da Tapioca Grande (40ª) onde o Bisneto do Mundo tinha deixado as mulheres. A Canoa de Transformação encostou e subiu de novo com elas até a Maloca dos Piolhos (43ª) onde ele cortou os cabelos delas. Por isso, temos este costume de cortar os cabelos da mulher quando esta tem a primeira menstruação. Porque também os cabelos dessas mulheres eram brancos; E a Canoa continuou subindo até a Maloca da Serra do Cabelo (45ª) onde ele deu para a humanidade outros cabelos, de cor preta, como são os nossos. Aqui acaba a viagem pelo rio Tiquié. (Kehiri; Tõrãmu, 1995, p. 38).

Na imagem a seguir, temos a figura de um dos condutores da grande Cobra-barco, às margens do Lago de Leite, fumando seu cigarro de ipadu, seguindo as instruções do 3º Trovão, para “criar as coisas”:

Figura 54 - Boreka fumando seu cigarro de ipadu e soprando a fumaça fazendo com que as coisas apareçam no mundo. Ilustração de Feliciano Lana- Esse desenho não faz parte dos desenhos de Antes o mundo não existia.



Fonte: Farias (2020)

Eles chegaram à 56ª maloca que se chama Diáperagobewi 'i⁴⁹ Esta maloca está na grande Cachoeira de Ipanoré. Aí, pisaram na terra pela primeira vez, porque antes eles estavam fazendo a viagem· debaixo da água, com a Canoa de Transformação. O Bisneto do Mundo ia dividindo a humanidade em povos indígenas à medida que estavam saindo para a superfície da terra. Eles saíram por si mesmos, por isso, na Cachoeira de Ipanoré, de acordo com o mito Desana, veem-se os buracos da sua saída para a superfície, na lage de pedra. “A Canoa de Transformação ficou no fundo da água, não veio à tona. Somente eles é que saíram à superfície da terra.” (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p.38).

Após o término da criação do mundo, a Canoa de Transformação, que era o terceiro Trovão, por sua vez, “baixou”⁵⁰ novamente. - O Bisneto do Mundo baixou com ela até o Lago de Leite. Umukonehkü - nome Desana do terceiro Trovão - subiu na maloca dele, a Maloca de Cima, e o Bisneto do Mundo também subiu com ele. (Ibid, p.41). A partir desse ponto, a gente de transformação segue viagem sem a canoa de transformação, a Cobra-Canoa já voltou a ser o 3º Trovão, que fica em sua maloca e assim termina sua viagem-missão;

3.3.3 Os elementos sagrados: instrumentos musicais como marcas do matriarcado

O nome “canoa de transformação” e “malocas de transformação” citados na obra *Antes o mundo não Existia* (1995) é pelo fato de que as coisas e os objetos sagrados eram os instrumentos usados para serem transformados, dando vida à humanidade e a tudo o que existe no mundo. Então, a canoa de transformação, a grande Cobra-barco, conduzia os Desana para que estes fosses de maloca em maloca transformando os objetos sagrados em seres diversos: “Eles subiram pelo lado esquerdo do lago criando Malocas de Transformação. Ao chegarem a uma maloca, eles encostavam, saíam da embarcação levando as riquezas e faziam as suas cerimônias” (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p.10).

Os elementos considerados sagrados para os Desana presentes em sua gênese, se encontram dentro dessas malocas de transformação e são citados desde o início da narrativa, já quando Yebá Beló cria-se por si mesma,

[...] haviam coisas misteriosas para ela criar-se por si mesma. Havia seis coisas misteriosas: um banco de quartzo branco, uma forquilha para segurar o cigarro, uma, cuia de ipadu 1, o suporte desta cuia de ipadu, uma cuia de farinha de tapioca e o

⁴⁹ Essa palavra não tem tradução em português e também não é traduzida na obra *Antes o mundo não existia* (1995).

⁵⁰ Significa “retornou” É uma expressão linguística amazonense.

suporte desta cuia. Sobre estas coisas misteriosas é que ela se transformou por si mesma. (Kehíri; Törãmu, 1995, p.19).

Como já citado anteriormente, esses “instrumentos” são coisas simples e que fazem parte do cotidiano desses povos: enfeites diversos como colares e plumas de aves, bastões, cocares, bancos, folhas de plantas, fumo, comida entre outros.

A relação das mulheres com os instrumentos sagrados só aparecerá novamente na narrativa Desana no episódio do “Roubo das flautas sagradas pelas mulheres” (KEHÍRI, TÖRĀMU, 1995, p. 102) no qual:

Depois da queima de Guramüye, sabendo que cresceriam pés de paxiúba, a humanidade começou a buscar o lugar onde iria brotar. Os Umukomahsã, isto é, os Desana, também procuraram o pé de paxiúba que devia lhes caber. O Desana que fez essa busca chamava-se Abe "Lua". Ao encontra-lo, cortou dois pedaços que ele levou para a sua maloca. Ficava no rio Papuri, abaixo da Missão colombiana de Píracuara, e se chamava Abewi'i "Maloca do Lua". Deixou-os no porto, ao lado de uma árvore chamada em desana nogemu. Junto, deixou um cipó chamado sumuseame que serve como remédio para provocar vômito. Foi para a casa e comunicou ao seu filho que, pela madrugada, ainda escuro, deveria ir ao porto para tocar as flautas sagradas (tarusuwãigõã). Mas o filho era muito dorminhoco e perdeu a hora. O pai o acordava, continuamente, sem resultado. Nisso, despertaram as duas filhas de Abe e viram o pai tentando tirar do sono o seu irmão e sussurar-lhe alguma coisa no ouvido. Perceberam que falava de cipó e se ofereceram para buscá-lo. Não podendo disfarçar mais, Abe consentiu que elas fossem. As moças levaram o seu turi aceso e foram ao porto buscar o cipó. (Kehíri; Törãmu, 1995, p. 102).

Abe não pôde acordar seu filho para executar a tarefa de ir ao porto para tocar as flautas sagradas e suas filhas ouvem sua conversa com o filho que preferiu ficar dormindo, então, mesmo sem saber do que se tratava, elas foram atrás: “Ao chegar lá, procuraram debaixo da árvore nogemü e viram dois pedaços de paxiúba que brilhavam como ouro. - "Que beleza de paxiúba encontramos, disseram as moças, vamos levá-las". (Kehíri; Törãmu, 1995, p. 102). Ao tocar nas paxiúbas, elas fugiram das mãos das indígenas, mas elas conseguiram agarrá-los mas não sabiam o que fazer com eles e se aproximaram da beira do rio e nesse momento “Nisso vinham subindo os peixes. Eram os Waimahsã, isto é, a "Gente peixe que deviam ensinar ao filho de Abe como tocar as flautas. Ao ver as mulheres, voltaram” (Ibid, p. 102) e por fim chegou o peixe wayusoamü, o aracu de cabeça vermelha que finalmente ensinou as moças a tocar as paxiúbas, antes disso, elas haviam enfiado as mesmas nas suas vaginas numa tentativa de saber para que serviam. Então,

O peixe wayusoamü pegou os pedaços de paxiúba e começou a soprá-los. Aí mesmo, eles começaram a tocar. Então, agarrando-se neles, as duas moças disseram: - "Agora que descobrimos a serventia deles, vamos tocar nós mesmas". E assim fizeram. . (Kehíri; Törãmu, 1995, p. 102).

Em relação às moças Desana ao enfiarem as paxiúbas em suas vaginas, e também a posse por elas das flautas sagradas, Eliade (1975) explicita que:

E as mesmas forças subterrâneas que agem nos indivíduos, também atuam na sociedade como um todo. De mil maneiras, a energia sexual é sublimada – dirigida para canais aprovados pela sociedade. O mito, as cerimônias religiosas, os tabus tribais, as instituições sociais – todos eles, através do simbolismo ou algum outro disfarce, revelam a satisfação de desejos proibidos. As práticas de que se servem, embora muito convencionais devido ao uso e a repetição, têm suas raízes no inconsciente e estão carregadas de emoção. Toda a contextura da civilização está marcada pelo padrão freudiano – com conflito, repressão, interposição de resistência e caminhos indiretos para a satisfação (Eliade, 1975, p. 344).

Esse momento em que as duas filhas de Abe tomam posse das flautas sagradas e conseguem tocá-las, marcam uma tentativa de retorno do matriarcado para que o feminino volte a ser o condutor do povo Desana, poder esse que havia sido retirado de Yebá Buró a partir do contato do Bisneto do Universo - criado por ela - com Boreka e o Terceiro Trovão, o que se transformou na Cobra-canoa.

Essa passagem de *Antes o muno não existia* (1995) sobre o pai que dá uma missão ao filho preguiçoso e ele não a cumpre, o que as filhas conseguem cumprir e “roubam” o direito do filho primogênito, lembra a história de Esaú e Jacó, os dois gêmeos filhos de Isaque. Esaú, que nasceu primeiro, teve sua primogenitura roubada por Jacó e isso gerou conflitos e consequências. (Bíblia Sagrada, Gênesis, 25: 27, p. 36).

Após estarem de posse das flautas sagradas e aprenderem sobre como tocá-las, as mulheres Desana não voltam para casa e ficam no porto tocando as mesmas e o som foi ouvido em todo o universo e gente de toda a parte se reuniu para comemorar mas ao perceberem que quem estava tocando eram as mulheres, se afastaram horrorizados, ao passo que as outras mulheres se aproximaram e reunidas, elas decidiram entrar na casa de Abe “e o encontraram e aos outros homens varrendo a casa e faziam todo o serviço de mulher” (Ibid, p. 102).

Quando as mulheres entraram, Abe e os outros homens se esconderam e a casa encheu-se de mulheres com suas flautas sagradas e só então os homens se deram conta de que as mulheres se apoderaram de suas flautas sagradas e se enfureceram, xingaram o rapaz dorminhoco e disseram-se uns aos outros: - "Pertenceram a nós primeiro e não às mulheres. Temos que reavê-las" (Ibid, p. 104). Nesse ponto se inicia uma guerra aberta entre o masculino e o feminino pela liderança dos povos do ARN. Então, com um rito os Desana acordaram o filho dorminhoco de Abe para que este fosse encarregado de tocar uma flauta criada pelos homens para derrotar as mulheres:

Em meio à música das flautas sagradas que se haviam multiplicado, tocadas pelas mulheres, umas das filhas de Abe escutou o som da flauta bariserõbugu, tocada pelo irmão. Para ouvir melhor, fez um gesto com a mão junto à orelha. Esse gesto derrubou o rapaz, que caiu morto. Diante disso, os homens se irritaram mais ainda. Disseram que era preciso matar todas as mulheres [...] Todos acompanharam Gõãmü no cerco à maloca tomada pelas mulheres [...] Colocaram a flauta bariserõbugu bem na direção da vagina de uma das filhas de Abe, para que o som da flauta; penetrando na vagina dela, a explodisse junto com todas as outras mulheres. No instante em que o filho dorminhoco de Abe ia soprar, Gõãmü levantou a flauta até a altura do peito da mulher e soprou ele mesmo. O som da flauta bariserõbugu desarvorou as mulheres, que caíram desacordadas e acabaram abandonando a maloca, em fuga, aí deixando as flautas sagradas. Uma das filhas de Abe _ levou consigo um pedacinho pequeno de uma das flautas que escondeu na sua vagina. Depois dessa fuga, os homens retomaram a maloca e se apoderaram de novo das flautas sagradas. As duas filhas de Abe fugiram chorando para o sul, e nunca mais voltaram. Na baixada, escreveram numa pedra em Itapinima, no baixo Uaupés, abaixo de Taracuá, a história de sua conquista das flautas sagradas. (Kehíri; Tõrãmu, 1995, p. 104-105).

Figura 55 - Pedra em Itapinima, no baixo Uaupés, abaixo de Taracuá, a história da conquista das flautas sagradas pelos homens Desana, que haviam sido “roubadas” pelas mulheres, de acordo com a citação acima.



Fonte: Instituto Socioambiental (2019)⁵¹

⁵¹ INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Desana. 2019. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Desana>. Acesso em: 09 maio 2024.

Sobre a questão das rebeliões pelo poder entre os Desana, Kruger (2005, p. 50) pontua sobre o romance *Simá*, escrito por Lourenço da Silva Araújo Amazonas (1819) sobre sublevações indígenas:

“seja como for, a obra dos dois dessanas⁵², ao preservar as indagações que aquela nação rio-negrina se fez acerca das origens e da finalidade da existência, vale tanto ou mais que as rebeliões armadas que aconteceram, posto que essas se revelaram inócuas como atos capazes de manter viva a cultura das sociedades indígenas. É que, com o livro dos mitos dessanas, uma nova forma de História se instalou”. (Amazonas, 2005, p. 50).

A história sobre a tentativa de as mulheres retomarem o poder do Matriarcado termina nesse episódio e a partir desse, o Patriarcado assume o sistema hierárquico social e político dos Desana.

3.4 Construtos ideológicos na gênese dos textos *Antes o mundo não existia* e *Dessana Dessana*

“Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução”
(Augusto Boal).

As sociedades indígenas do Alto Rio Negro-ARN, no noroeste do Amazonas, com maior ou menor destaque, partilham desse universo mítico que engloba principalmente a formação da raça humana através de um longo processo de fermentação em uma viagem de canoa, ou cobra-canoa, rio acima. Mais do que um tema mítico em comum, essas histórias sagradas dos tempos primordiais narram sobre lugares específicos das diversas malocas e assim dos diversos povos que vivem nas florestas e às margens dos rios - como é o caso dos Desana, que habitam as margens do Rio Tiquié - bem como de seu parentesco, fundando desse modo todo um sistema de relações entre eles, então, essas narrativas servem muitas vezes para justificar distinções e posições nos sistemas patriarcais, mais especificamente os passados de pai para filho, como é o caso dos autores de *Antes o mundo não existia* (1995), bem como relações preferenciais de exogamia desses grupos. (Cerqueira, 2008, p.10).

Cada grupo ou subgrupo tem suas versões próprias da viagem comum da humanidade, assim como cada um dos quatro clãs dos Desana têm sua versão, outras nações indígenas do

⁵² No seu livro, o Professor Marcos Frederico Kruger escreve Desana com a grafia “dessana”, diferentemente do escrito pelos autores indígenas.

ARN e de outras regiões amazônicas têm também um conjunto particular de narrativas que contam sobre uma viagem empreendida para a criação do mundo e da humanidade.

Nos séculos anteriores a este, o que se pôde perceber nas manifestações artísticas e literárias sobre o indígena foi, de certo modo, imperativo para a abertura de um espaço ou lugar para a sua cultura. No entanto, eram frequentemente criadas a partir da visão do autor não indígena, e não se pode dizer que fossem críveis ao que de fato se articulava entre esses povos que, por não possuírem um padrão de transmissão escrita, faziam-na por meio da oralidade e no decorrer do século XIX.

A busca por um herói que representasse o imaginário de nacionalidade brasileira culminou na idealização do indígena por meio de suas crenças mitológicas, então, tem-se a intensificação do mito que deriva da busca por essa identidade nacional, à exemplo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicado pela primeira vez em 1928. Entretanto, validando o que foi citado anteriormente, não houve, verdadeiramente, o contato com o indígena para a consumação de tal ideário, mas, outrossim, meticolosas pesquisas antropológicas e relatos de estrangeiros que descreviam - como no caso das companhias religiosas, a começar pela Companhia de Jesus, com a chegada dos Jesuítas ao Brasil, no período do seu descobrimento, passando também, já no final do século XIX, na Amazônia, com a ordem dos Salesianos no ARN, no que diz respeito à cultura dos povos habitantes daquela região - suas passagens por comunidades indígenas. Como foi também, por exemplo, a carta de Pero Vaz de Caminha (1500) e também nas publicações do Padre Anchieta. (Sousa, 2016, p.100).

De acordo com a narrativa mítica dos *Desana-Kêhíripôrã* na obra *Antes o mundo não existia* (1995), depois de Yebá Buró criar-se por si mesma e após criar os cinco trovões e posteriormente fazer surgir o Bisneto do mundo, a criação da humanidade se inicia na 3ª maloca, onde mora o 3º trovão e finaliza na 56ª, apesar de no total serem 68 malocas: “Descendo mais abaixo, chegaram à maloca da saída por terra, isto é, em Diáperagobewi 'i, a 56ª maloca. Assim, eles voltaram ao lugar onde pisaram a terra pela primeira vez: a Cachoeira de Ipanoré” (p. 43).

Luiz Lana termina sua narrativa: “Este é o mito da criação da humanidade. Porém, este mito é somente o início de muitos outros. Com cerimônias especiais, cada maloca tem um nome e um significado particulares. É assim que falavam os Antigos.” (Ibid, p. 43) . Porém, este mito é somente o início de muitos outros criados para explicar não só o surgimento do mundo e da humanidade, mas também para explicar sobre lugares, acontecimentos e principalmente para mapear os lugares sagrados e os rios e cachoeiras dos povos do ARN, além de também determinar as relações de parentesco, casamentos e de trocas comerciais e culturais entre as

nações indígenas, a exemplo do que acontecia nas ilhas do Pacífico Ocidental, onde o etnólogo Malinowsky se estabeleceu e desenvolveu suas pesquisas entre os nativos daquele arquipélago, como já citado no capítulo primeiro deste. Com cerimônias especiais, cada maloca tem um nome e um significado particulares. “É assim que falavam os Antigos” (Ibid, p. 43).

Entre uma criação e outra, o poder do elemento mítico feminino representado por Yebá Buró vai sendo apagado da narrativa do clã dos *Desana-Kêhíripõrã*. Na peça escrita por Márcio Souza, essa narrativa vai até esse ponto de apagamento e queda do matriarcado, que finaliza com o episódio da filha do trovão (Teatro I, 1997, p. 90) e por conta da proposta de pesquisa, iremos com nossa análise até onde existe esse diálogo entre *Antes o mundo não existia* (Coleção Narradores do Rio Negro, Livro I, 1995) com *Dessana Dessana: ou o começo antes do começo* (Souza, Teatro I, 1997).

Márcio Souza parte para a montagem de *Dessana Dessana: ou o começo antes do começo* no ano de 1975 (48 anos atrás – essa peça só foi publicada por Souza na trilogia *Teatro*, no livro de número I, 1997) após ouvir os relatos das histórias sagradas dos Desana pelo viés do Padre Salesiano Casimiro Beksta e de Tõrãmú Kehíri (Luiz Lana), que juntamente com seu pai, Umusi Pãrõkumu (Firmiano Arantes Lana), só publicaria a obra pelo viés do seu clã, os *Kehíripõrã*, no ano de 1995, com o título de *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã* (Coleção Narradores do Rio Negro, Livro I, 1995), para que fique bem entendido que a peça foi primeiramente encenada e só posteriormente publicada, então, Desana Dessana antecedeu a publicação da mesma e da narrativa Desana.

Se pensarmos na complexidade do que seja entender os mitos contidos na obra escrita pelos indígenas Desana, que, tendo como ponto de partida os sonhos dos *Kumu*, os homens responsáveis pelas coisas e pelos elementos sagrados desses povos do ARN e que na maioria das vezes, esses sonhos não têm um sentido lógico ou um encadeamento lógico de ideias ou ações no sentido de espaço-tempo, podemos imaginar o quão foi difícil para Márcio Souza conceber *Dessana Dessana* de modo que a peça não fuja da sua concepção de “sonho”, de magia e do sagrado. Para tal, o tempo escolhido por ele para se desenrolar a ação foi o “tempo dos sonhos”: “No vazio do começo do mundo. No Alto Rio Negro. No começo do mundo”. (Teatro I, 1997, p. 49).

Ele levou ao palco o que talvez a grande maioria dos leitores de *Antes o mundo não existia* sinta ao ler a obra: o de estar diante de algo que mesmo em muitas passagens do texto não se ter totalmente a compreensão da narrativa, mesmo assim não deixa de ser carregado de sentimento e beleza.

Para a montagem de *Dessana Dessana*; cenários, figurinos, a escolha dos papéis, dos atores e de tudo o que envolveu o espetáculo, Márcio Souza e os atores do TESC se preocuparam com pesquisas sobre os Desana, sua cultura e seu modo de vida, além do vestuário, em tudo eles tiveram o cuidado para que se pudesse passar ao público, a cultura desse povo do modo mais fiel possível. Se ao escrever a obra, os indígenas foram ajudados pela antropóloga Berta Ribeiro, para a peça, Márcio Souza e o TESC tiveram o auxílio de Casimiro Beksta e de Tõrãmú Kehíri (Luiz Lana).

E por que Márcio Souza e o TESC optaram por um musical e não pela montagem de uma peça convencional, que talvez fosse menos trabalhosa de se montar, levando-se em consideração que nenhum dos atores (todos amadores - funcionários dos comércios locais da cidade de Manaus-AM) do TESC eram cantores ou dominavam técnicas vocais? Talvez possivelmente pela influência dos grupos de vanguarda com propostas de um fazer teatral diferenciado, mais livre e com uma proximidade maior com o público.

O que é o Teatro Experimental? Esse termo se refere a um comportamento intelectual artístico que surgiu no século XIX e engloba o teatro de vanguarda, o teatro laboratório, também o teatro de investigação ou teatro moderno do século XX, e segue a linha da dramaturgia como por exemplo de Antonin Artaud, Jacques Copeau, Erwin Piscator e Bertolt Brecht.

No Brasil, no início da década de 1960, Zé Celso (falecido recentemente nesse ano de 2023), Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles e Amir Haddad, entre outros, fundam um grupo amador ao qual eles dão o nome de “Teatro Oficina” na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo (SP) e após algumas fases e encenações de peças, o grupo evolui para uma fase brechtiana (interpretação distanciada desenvolvida pelo alemão Bertolt Brecht) essa fase se encerra no ano de 1973 e no ano de 1964 o grupo “Opinião” entra em atividade no Rio de Janeiro, adaptando shows musicais para o palco e desenvolvendo um trabalho teatral de caráter político. Responsável pelo lançamento de *Zé Ketí* e *Maria Bethânia*, realiza a montagem da peça *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar.

Em 1968 estreia *Cemitério de Automóveis*, de Arrabal. Este espetáculo e *O Balcão*, de Genet, ambos dirigidos por Victor Garcia e produzidos por Ruth Escobar, marcam o ingresso do teatro brasileiro numa fase de ousadias cênicas, tanto espaciais quanto temáticas. Já na década de 1970, com o acirramento da atuação da censura pela Ditadura Militar no Brasil, a dramaturgia passa a se expressar por meio de metáforas.

Ainda na década de 1970 (auge da Ditadura) e apesar do cenário acima descrito, Fauzi Arap ousa escrever peças teatrais que refletem as opções alternativas de vida e a homoafetividade. Surgem também diversos grupos teatrais formados por jovens atores e diretores. No Rio de Janeiro destacam-se o “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, cujo espetáculo *Trate-me Leão* retrata toda uma geração de classe média, e o “Pessoal do Despertar”, que adota esse nome após a encenação de *O Despertar da Primavera*, de Wedekind.

No ano de 1978 com a estreia de *Macunaíma*, pelo grupo “Pau Brasil”, com direção de Antunes Filho, “inaugura-se” uma nova linguagem cênica brasileira, em que as imagens têm a mesma força da narrativa, mas Márcio Souza e o Grupo TESC já haviam feito isso no ano de 1975, três anos antes, com a proposta inovadora desse dramaturgo e diretor que culminou com a estreia de *Dessana Dessana* no Teatro Amazonas, lembrando que o TESC já estava na estrada desde a década de 1960, com as peças inovadoras e de vanguarda, sob a direção de Nielson Menão, fundador do TESC-AM.

A década de 1970 também foi profícua no sentido de surgirem grupos de vanguarda com propostas teatrais diferenciadas, à exemplo do TESC e dos aqui citados, época em que nos EUA os musicais da *Broadway* explodiam com temáticas inspiradas e referentes à liberdade pregada pelos jovens *hippies* da década de 1960, geração que também foi intimamente influenciada pelo Festival de *Woodstock*, evento que marcou também as mudanças culturais e sociais daquela geração. Nesse período surgiram os musicais *Jesus Cristo Super Star*, um musical no estilo ópera rock, que estreou na Broadway em 1971, e no ano de 1973 estreou sua versão fílmica que se tornou um grande sucesso, além de outros musicais nesse estilo que certamente influenciaram na concepção de *Dessana Dessana*, como bem o citou Edney Azanchoth em sua obra *TESC: nos bastidores da lenda* (2009), que ele escreveu em parceria com Selda Vale.

Augusto Boal (1931-2009) que desde os primeiros passos de sua carreira, no teatro de Arena até o Teatro do Oprimido (técnica que o tornou mundialmente conhecido), passando pelas *Sambóperas*, teve como preocupação criar uma linguagem que pudesse transmitir, traduzir a realidade vivida com uma linguagem genuinamente brasileira, e com o jeito desse povo de sentir e pensar. Essa preocupação do dramaturgo imprime ao seu trabalho uma dimensão política e social, à exemplo do que também fez Márcio Souza com o seu “Palco Verde” e assim concebendo o teatro como um instrumento de transformação, que se faz alicerçada na temática e na linguagem. Sobre isso Márcio Souza explica que:

O mais interessante da história do grupo é que ele reproduziu, nas proporções de Manaus, as contradições que se instalaram no interior do próprio teatro brasileiro, com

uma particularidade: o lado crítico, politizado, foi vitorioso, e o lado místico, irracionalista, foi derrotado, o que permitiu a sobrevivência do projeto, a posterior definição dos objetivos e o confronto com amplos setores conservadores e reacionários da cidade. O grupo correu todos os riscos. Muitas vezes deliberadamente, e o choque foi inevitável. (Souza, 1984, P. 13).

Boal e seu trabalho, tendo em vista a multiplicidade e a diversidade das contribuições dadas por ele à cultura brasileira, bem como o caráter revolucionário de suas ações, se entende que o contato com a sua obra sempre servirá de estímulo para o aprofundamento das linhas de pesquisa por ele elaboradas ou sugeridas, assim como serviu para estes escritos e para elucidar muitas das influências possivelmente sofridas por Márcio Souza, o Grupo TESC e seu fazer teatral. Ainda sobre Boal:

Uma característica na trajetória de Boal é a união da prática artística com a escrita reflexiva, além da organização de suas vivências teatrais e dos resultados alcançados com os grupos e os e as participantes de suas oficinas, sistematizando um método. Assim, carrega consigo a efervescência cultural das décadas de 1960 e 1970, e amplia essa tendência. Transitar por Stanislavski e Brecht, e pela escuta ativa e o olhar sensível da Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire: sua bagagem cultural e a vontade de experienciar o novo fizeram com que sua obra alcançasse grande magnitude, rompendo fronteiras. (Barbosa; Campos, 2021 p. 14).

Todos os percursos de Augusto Boal foram marcados pelo seu espírito investigativo e sua preocupação política: o teatro como resposta às questões sociais; o teatro como meio de analisar conflitos e apresentar alternativas, assim como o fez Márcio Souza ao trilhar seu caminho na dramaturgia, certamente influenciado não somente por Boal, mas por todos esses movimentos que estavam efervescendo em plena Ditadura Militar, como talvez uma forma de combater pelas artes os desmandos e crueldades dos “Anos de Chumbo”:

“Na Feira Paulista de Opinião, eu me lembro que os atores entravam em cena com revólveres carregados nos bolsos. Eu me lembro que a gente chegava no teatro, fazia exercícios vocais, fazia exercícios físicos, como qualquer ator em qualquer teatro, e depois descíamos para o porão do Teatro Ruth Escobar e fazíamos exercícios de tiro ao alvo. Sim, tiro ao alvo, para nos defendermos. Era um momento de violência tão grande, das organizações para policiais, aqui, na Argentina, Uruguai; era o momento em que se formavam as ditaduras” (Boal apud Garcia, 2002, p. 245).

Se por um lado Augusto Boal foi um dos dramaturgos que mais colaborou para a criação de um teatro verdadeiramente brasileiro e latino americano, Márcio Souza lança as bases para um teatro genuinamente voltado não só para a divulgação da cultura dos povos indígenas da Amazônia, mas também para um teatro de “denúncia” relacionado ao que vem acontecendo com esses povos desde o período da colonização, principalmente após o adentramento das

companhias e escolas religiosas nos territórios indígenas, que promoveram e ainda promovem um verdadeiro massacre cultural.

Nas páginas de *Antes o mundo não existia* (1995) Luiz Lana, entre os escritos sobre os mitos Desana, perceptivelmente “cria” mitos para explicar a “presença” do branco, da violência do mesmo e também da presença dos religiosos no ARN. Não se pode crer que esses mitos incorporados aos outros nessa coletânea tenham partido de seu pai, que não confiava nos padres salesianos para lhes contar as histórias sagradas, isso ele confiou somente ao seu filho, o que aliás é uma tradição Desana, de que as histórias sagradas são passadas do pai para o filho.

No diálogo das duas obras, as duas narrativas se iniciam de modo semelhante, com o surgimento de Yebá Buró (na narrativa Desana) e Yebá-Beló (no musical), sendo que nesta ela é anunciada pelo Coro do Nada e pela figura que representa os Desana, um indígena, que depois que as cortinas do palco se abrem e se ouvem: “intenso caos urbano, buzinas, cacofonia, gente apressada. Tipos citadinos, engravatados, modestos, pobres e mendigos, a fauna das ruas de Manaus. Fumaça de carros, um homem vestido pobremente se destaca, é o Dessana” (Souza, 1997, p. 49).

Esse cenário caótico e conturbado, onde no meio dele surge a figura de um indígena, como se estivesse perdido ou ‘despatriado’ é característico de encenações de peças teatrais do teatro experimental, que se assemelha a um “laboratório de investigação cênica”, tendo a sua relação cena/palco e cena/plateia altamente flexíveis, o que possibilitou na encenação de *Dessana Dessana* (1997) emaranhar cenas e cenários citadinos com cenas e cenários de floresta. Após essas imagens aparece a figura de Dessana e então ele invoca Yebá-Beló, seguido pelo Coro do Nada. Yebá-Beló aparece e as cenas vão se sucedendo com ela convocando os trovões e depois o Bisneto do Mundo (Sulã Panlãmin) para que este crie a humanidade e as coisas do mundo. Na metade da encenação, surge a figura do branco: “Entra o branco. Está armado de fuzil mas veste-se e faz trejeitos chapiinescos. No início deve arrancar risos da plateia” (Ibid, p. 70). As cenas vão se sucedendo até a final, com a fala do personagem Desana:

Boa noite, minha gente.
A noite foi linda e fria,
as estrelas dançaram
para a lua..
Ah, mas isto foi antigamente,
no começo antes do começo.
Quando o mundo ainda era novinho em folha e todos sabiam
que a vida não passa de um sonho.
Aconteceu no tempo em que os moços
andavam o dia inteiro enfeitados,
e tocavam o caliço para as moças.
A gente ouvia, e dizia: aí vem um moço.

E ele vinha com a namorada
cheia de flores no cabelo
e pintados de urucum e jenipapo.
Isso foi antigamente,
já amanhece,
o mormaço começa, é novo dia,
adeus. (Souza, 1997, p. 90).

Assim como no decorrer da narrativa mítica dos Desana, em *Dessana Dessana* (1997), Márcio Souza imprime uma atmosfera de sonho aos cânticos e às cenas do musical, que são fiéis a esse universo mítico, porque justamente ele acontece no “tempo dos sonhos”.

Sobre *Antes o mundo não existia* (1995), Kruger (2005) pontua que:

Consideramos, primeiramente, que a História é a verdadeira morada dos seres humanos, posto que estarmos todos submetidos ao seu transcurso. Em seguida, esse sentido se ampliou para a análise do percurso que os mitos levaram para perder as funções que lhes são próprias nas sociedades primitivas. Tais funções, no caso particular da Amazônia, se transferiram para o folclore e, em seguida, para a literatura, que, indo em direção inversa, procurou, através de várias obras, os valores contidos na mitologia (Kruger, 2005, p. 18).

Os autores Desana, mais precisamente Luiz Lana, como já citado, encontrou meios de inserir a presença do branco, dos religiosos e de suas missões e escolas, entre os indígenas do ARN, mas o que chama mais a atenção do leitor da obra, é que ele também criou uma história para explicar a violência do homem branco contra os indígenas. Essa é uma triste constatação, pois indica o quão profunda foi a mudança da intromissão do colonizador nas sociedades e povos indígenas.

O diálogo mítico das duas obras tem início com o surgimento da deusa-menina e termina com o episódio do poder do feminino sendo retirado, e apesar desses episódios serem diferentes, pois que na narrativa mítica esse é marcado pelo do “Roubo das Flautas Sagradas” (p. 102), em *Dessana Dessana* (1997), esse é marcado pelo momento em que a “Filha do Trovão” perde sua inocência, mas antes, Boleka (Boreka na narrativa dos indígenas) expõe sobre a importância dela:

A Filha do Trovão
é a mulher,
a mulher não,
a mulher nada,
a mulher vazio.
A filha do trovão
é a mulher
que ninguém quer,
nem de ouro,
nem de prata.

A Filha do Trovão
é a mulher,
só a mulher,
antes,
durante,
enquanto for possível ser.
Ela é a mulher surda,
dos dentes macios.
A mulher quase figura,
com o seu sangue nas coxas.
A Filha do Trovão
é a mulher física,
sem frescura (Souza, 1997, p. 87).

Essa fala de Boleka “Ela é a mulher surda, dos dentes macios” da citação acima, carrega consigo uma crítica que Márcio Souza faz em outras peças que ele escreveu e também no conto *A Caligrafia de Deus* (Souza, 2007) já citado aqui, sobre a personagem Izabel Pimentel, no episódio em que o padre manda “arrancar” todos os dentes da indígena, numa referência a “mulher-selvagem - objeto de usufruto do branco”, domesticada e sem dentes para conter o prazer do mesmo. E no caso de Izabel, também o branco religioso Salesiano, com bem o descreve Soares Filho (2022):

Proveniente de Iauareté-Cachoeira, município de São Gabriel da Cachoeira, Alto Rio Negro, a jovem indígena encontra em Manaus a dissolução de seus sonhos, alimentados em grande parte pelas leituras clandestinas de fotonovelas que fazia na Escola Salesiana da Missão de São Miguel e também pela certeza de que “Deus escreve certo por linhas tortas”, ditado aprendido com a mãe na terra natal e adotado como verdade de vida (Soares Filho, 2022, p. 2)

Essa característica da escrita de Márcio Souza, que de modo sutil ou mais explícito, expõe sobre a questão do patriarcado como elemento dominador do colonizador sobre o colonizado, através das escolas salesianas no ARN, dos padres e freiras com sua missão de “civilizar” o indígena e sobre o domínio e usufruto do “corpo colonizado feminino”, principalmente, ainda sobre *A caligrafia de Deus*, se pode perceber, na pesquisa de Ferreira e Junior (2020) que:

[...] nesse aspecto, a diferença dos polos opostos em termos sexuais, antropológicos, metafísicos, estéticos, enfim, todas as formas de relação cultural, estão crivadas no privilégio natural de certos termos, como “masculino” como sendo positivo, e “feminino”, como negativo, e que não se opõe naturalmente, mas sim culturalmente [...] A narrativa expõe o modo como a mulher indígena é submetida a uma intrincada rede de articulações de poder e de patriarcado. Dessa forma, são evidenciadas como as relações de gênero dão vazão à posse do corpo e da mente do “outro” e de como as relações de poder surgem a partir das questões de gênero, sobretudo, por meio da cultura, que se torna historicamente modificada na episteme contemporânea por novas articulações de controle e de exercício de dominação (Junior, 2020, p. 2)

Em *Dessana Dessana* (1997), a expressão “dentes macios” quer dizer já domesticada ou objetificada. Esse ponto marca a participação final da representatividade feminina na peça, também subjugada pelo poder do masculino, mais precisamente pelo homem branco, diferentemente do que acontece em *Antes o mundo não existia* (1995), que mostra esse poder sendo retirado pelos homens Desana, no episódio do “Roubo das Flautas Sagradas pelas mulheres” (p.102) no qual elas lutam pela retomada do poder, demonstrando um não conformismo com a imposição dos homens, que as relegam a um lugar de inferioridade: “O som da flauta bariserõbugu desarvorou as mulheres, que caíram desacordadas e acabaram abandonando a maloca, em fuga, aí deixando as flautas sagradas.

Uma das filhas de Abe levou consigo um pedacinho pequeno de uma das flautas que escondeu na sua vagina” (Ibid, p. 104). Uma delas levou consigo um pedaço das flautas e o escondeu em sua vagina, demonstrando com esse gesto que elas não desistiram de retomar o poder, mas apenas se retiraram, levando consigo a esperança de voltar e reconquistar sua posição no clã. A simbologia da “vagina” da volta ao útero, que no mito Desana significa origem da vida, nos dá a noção de retomada ao princípio, origem da vida, origem do mundo e da raça humana, ou o “começo antes do começo, onde antes o mundo não existia”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise e através do diálogo das duas obras aqui expostas, a intenção de pesquisa foi explorar o universo mítico de um dos quatro clãs da etnia Desana; o clã *Desana- Kêhíripōrã* (Eles são conhecidos como “aqueles que desenham os sonhos”), através do diálogo da obra *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana- Kêhíripōrã* (Coleção Narradores do Rio Negro, Livro 1, 1995) com a peça teatral, o musical *Dessana Dessana* (Teatro I, 1997) de autoria de Márcio Souza.

A abordagem da pesquisa foi de cunho qualitativo e não mais com a tarefa de ir a campo, mesmo que devido ao caráter subjetivo de uma pesquisa qualitativa, se faça necessário que se realize esse tipo de trabalho. O campo é o momento em que o pesquisador se insere no local onde ocorre o fenômeno social, mas por conta da Pandemia de COVID-19 no Estado do Amazonas e da crise por falta de recursos médicos e oxigênio que ceifaram muitas vidas, isso não se fez possível. Também se faz necessário pontuar os vários empecilhos e obstáculos colocados pelos órgãos responsáveis pela segurança e cuidados para com os povos indígenas do ARN, durante o pico de contaminação da Pandemia, o que foi necessário para a preservação da vida de todos.

De início, seriam feitas viagens para o município de São Gabriel da Cachoeira e também para o povoado Desana, às margens do Rio Tiquié, onde Luiz Lana (um dos autores Desana ainda vivo, o outro autor, seu pai, Firmiano Arantes Lana, já é falecido faz alguns anos) reside e onde residia o também já falecido Feliciano Lana, que veio a óbito no dia 12 de maio de 2020, em sua casa, na aldeia São Francisco, no Alto Rio Negro, vítima de parada cardiorrespiratória, em consequência da COVID-19, mesmo ano em que Márcio Souza contraiu e quase veio a falecer vitimado também pela COVID-19 e logo depois de ter sua saúde restabelecida, foi morar por uma temporada em Portugal, antes ele residia na cidade de Manaus, capital do Amazonas, todos esses acontecimentos impossibilitaram as viagens e pesquisas *in loco* e também as entrevistas com os autores, mesmo que por meios midiáticos, levando-se em consideração que eles ficaram enfermos.

A autora também entrou em contato com o idealizador e fundador do grupo TESC-AM, Nielson Menão, com este ela conversou por telefone e através dos meios midiáticos. Ele lhe cedeu imagens inéditas da época da fundação e dos primeiros ensaios e peças do TESC, que estão dispostas no segundo capítulo deste trabalho.

As pesquisas sobre os teóricos e de suas obras para se escrever a tese se iniciaram no ano de 2019, e no ano seguinte, 2020, se iniciariam também as pesquisas *in loco*, mas que infelizmente a Pandemia tornou inviável, como já explicado.

Em relação aos capítulos escritos, num total de três, eles foram dispostos de modo que o primeiro situasse o leitor no tempo e no espaço mítico onde residem e estão localizados os povoados Desana, além de tudo o que envolveu a história da publicação da Coleção *Narradores do Rio Negro* (1995). Foi levado em consideração o fato de que muitos dos futuros leitores deste não têm conhecimento algum sobre os povos do ARN e ainda menos sobre sua cultura.

O capítulo primeiro faz uma relação entre mito e literatura com o auxílio dos teóricos e obras que dialogam com esse assunto, além de, muito importante, o Subcapítulo 1.2, que trata sobre os livros da *Coleção Narradores do Rio Negro*. Esse subcapítulo foi escrito para que se possa ter conhecimento sobre essas obras e para que elas despertem o interesse em serem objeto de estudos. Nessa coleção estão contempladas as histórias sagradas de vários povos indígenas que habitam o Alto Rio Negro, no Amazonas, e não somente dos Desana, um verdadeiro tesouro que por sua importância histórica e cultural, merece ser conhecido e reconhecido.

A escrita de autoria indígena e o espaço geográfico e mítico para os Desana, além de como funciona seu sistema social, político e religioso e a sua relação com esses espaços, que para eles são sagrados, também estão dispostos no Capítulo Primeiro, com todos os pormenores que se considerou importantes pontuar, numa linha de tempo traçada de modo inicialmente histórico, no sentido do todo que se faz necessário entender sobre o modo de vida dos Desana e dos povos do ARN e de como esses povos mantêm relações sociais, religiosas, políticas e econômicas.

O que dessas relações citadas se pode inferir, é que elas fortalecem a sobrevivência desses povos frente ao colonizador e seu projeto de colonização, sempre em marcha, desde o seu início, quando os “homens brancos” aportaram suas naus na costa brasileira, com seu projeto de genocídio indígena, esse que primeiro perpassa pelo apagamento cultural e religioso e depois pelo apagamento e escravização dos corpos colonizados, que se tornam objetos, principalmente no que concerne às mulheres indígenas e ao matriarcado, presentes nesses sistemas de governo dos povos do ARN, que para o colonizador representado pelas companhias religiosas e de missões e escolas católicas, era e é algo inadmissível. Se faz necessário que se continue escrevendo e reescrevendo sobre esse assunto, para que ele não caia no esquecimento e não seja considerado como algo natural ou normal, porque essa ainda é uma realidade entre os povos indígenas; o colonizador ainda está lá, roendo o “osso” do que restou do seu trabalho genocida. De acordo com Rich (1979):

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com outros olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica – é para as mulheres mais do que um simples capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência [...]. Precisamos conhecer os escritos do passado, mas conhecê-los de uma forma diferente e jamais vista; não para continuar uma tradição mas para quebrar seu poder sobre nós (Rich, 1979, p. 35).

Se faz necessário que se busque formas de derribar os sistemas de significação do colonialismo e de se expor como eles agem no silenciamento e na exploração do sujeito colonial” (Ashcroft *et al*, 1989, p. 177).

No segundo capítulo a escrita foi sobre Márcio Souza e sua dramaturgia, à frente do TESC-AM por mais de uma década, não só como diretor, mas com escritor de peças voltadas para a temática mítica dos povos indígenas do Amazonas, principalmente os habitantes do ARN. Esse trabalho resultou também na coletânea de peças encenadas pelo TESC, publicadas por ele, num total de três volumes: *Teatro I, Teatro II e Teatro III* (1997), e do livro sobre essa experiência, publicado por ele com o título de *Palco Verde* (1984). Souza sempre teve a perceptível preocupação de colocar em seu trabalho um tom de crítica ao regime Militar Brasileiro em vigor à época em que ele dirigiu o TESC, além de também se preocupar em direcionar seu trabalho para que o que estava em andamento entre os povos indígenas, o genocídio cultural, para que este fosse denunciado através das encenações do TESC e dos escritos de sua dramaturgia, a exemplo do que a época outros dramaturgos e escritores estavam fazendo em todo o Brasil.

O trabalho desenvolvido por Márcio Souza, juntamente com o TESC, rendeu frutos e a partir dele, surgiram no cenário de Manaus, outros grupos e companhias teatrais com o mesmo viés de trabalho do TESC, como por exemplo a Cia de Teatro POMBAL, entre outros, que encenavam peças somente com a temática indígena, sempre com um viés crítico em relação ao adentramento do homem branco e da imposição de sua cultura para esses povos ancestrais.

O Teatro Amazonas, erguido no Período de grande opulência da cidade de Manaus e financiado pelo farto dinheiro dos “coronéis da borracha” foi palco dessas grandes encenações, que fizeram muito sucesso entre o público, principalmente *Dessana Dessana*, que caiu no gosto do povo manauara, começando por ser encenado como um musical e que depois, em anos posteriores, ganhou outras versões.

Por trás da criação do TESC existe toda uma história de lutas políticas, sociais e culturais que se iniciam com a colonização no Amazonas, ganham força no Período da borracha, depois perdem essa força nos anos de ostracismo que se sucederam ao final desse período de fausto, com a borracha sendo contrabandeada pelos ingleses e cultivada na Malásia em grande escala,

no final do século XIX e início do século XX, passando pela criação da Zona franca de Manaus e do PIM, já na década de sessenta e início da Ditadura Militar, época em que os grupos de estudantes universitários e secundaristas da cidade de Manaus se reuniam em associações políticas, que visavam combater o Regime e também fundavam grupos teatrais com teor politizado e de denúncia.

Esses grupos influenciaram a concepção e criação do TESC, que a princípio, sob a direção de Nielson Menão, seu primeiro diretor e idealizador do grupo, encenavam peças com essa temática crítica, nos moldes do teatro experimental e influenciados por dramaturgos da vanguarda europeia e suas peças, mas sem o teor crítico das encenações das posteriormente dirigidas por Marcio Souza – que assumiria a direção do Grupo TESC após a saída de Nielson Menão - e voltadas para os mitos amazônicos.

No último subcapítulo, foi feita a análise da travessia do mito para a peça teatral e de como Márcio Souza e o TESC idealizaram e montaram *Dessana Dessana*, na década de setenta e antes dos autores indígenas publicarem *Antes o mundo não existia* (1995), o que se pode imaginar ter sido complicado para Souza; escrever uma peça a partir dos relatos de um padre que conviveu com os *Desana* e de Luiz Lana, um dos autores indígenas. Foi ouvindo o Padre Casimiro narrar para Souza e para o Grupo TESC sobre suas histórias sagradas, que fez este último tomar a decisão de não adiar mais a publicação do livro, o que aconteceu em 1995.

Quanto aos teóricos e suas obras utilizados para fundamentar essa pesquisa, nos seus três capítulos, se optou por aqueles que têm uma proximidade maior com a questão da Amazônia e dos povos indígenas amazônicos. Talvez o leitor desta sinta falta dos já conhecidos do grande público que aprecie o tema aqui analisado. Muitos são os pesquisadores amazonenses que se voltam para os povos indígenas e sua cultura, e isso está mais evidente neste atual momento. em que escritores indígenas como Daniel Munduruku e Ailton Krenak ganham destaque no cenário literário nacional. A escrita produzida por indígenas está em “alta”, mas o que se espera é que ela não seja um modismo passageiro, mas que realmente tenha seu lugar de destaque.

O terceiro e último capítulo é voltado para a análise do dialogo das duas obras e no que elas se aproximam e de como o mito dos *Desana-Kehíripõrã* é apresentado nessas duas versões. Nesse capítulo as imagens e o grafismo Desana ganham destaque; os membros clã *Kehíripõrã* – cuja tradução em tukano significa “Eles que desenham os sonhos” – primeiro sonham as histórias sagradas, que são posteriormente desenhadas, interpretadas e só então escritas, mas muitas vezes esses sonhos não podem ser interpretados, então fica inviável escrevê-los, e eles só são mostrados através dos desenhos.

Esse pormenor acima citado, torna as vezes difícil de se fazer a análise da obra *Antes o mundo não existia*, e se faz necessário que se fique atento para que não se perca o fio condutor da narrativa, que em muitas passagens se torna confusa, o que não acontece em *Dessana Dessana* por conta dos recursos cênicos facilitarem o entendimento do desenrolar da história pelo espectador, além de que no teatro, o sentimento causado pelos cânticos, pela dança, vestuários e cenários, além da sonoplastia, tornam essa experiência muito mais instintiva e emotiva, isso não quer dizer que a escrita dos autores indígenas não desperte a emoção de quem a lê, pelo contrário, ela é sensível, poética e muitas vezes doloridamente crua, mas são duas versões diferentes de uma mesma história, que dialogam de modo diferente com o público leitor ou o espectador.

Quanto às questões levantadas na pergunta de pesquisa deste trabalho, em relação a questão das diferenças entre as duas obras? O que elas têm em comum? Algo de precioso ou muito importante se perdeu na reescritura do mito, feita por Márcio Souza? O mito cosmogônico deixa de ter a devida importância em sua reescritura? Essas respostas foram respondidas no segundo e terceiro capítulos. Obviamente as duas versões têm diferenças levando-se em consideração a impossibilidade de se traduzir quase trezentas páginas de um obra e resumi-las em duas horas de espetáculo, mas a essência das histórias sagradas dos *Desana-Kehíripõrã* foram preservadas e valorizadas em sua reescritura, além do fato de Márcio Souza ter levado para o resto do Brasil e do mundo, o conhecimento sobre a cultura dos povos do ARN – posto que a encenação de *Dessana Dessana* precedeu a escrita de *Antes o mundo não existia* - , o que seria quase que impossível de os indígenas realizarem, por conta da desvalorização de sua cultura e do desconhecimento, por parte dos leitores brasileiros, de seus escritos literários.

Escrever sobre o diálogo dessas duas obras, tanto pela importância da escrita de autoria indígena, quanto pelo trabalho que Márcio Souza fez, não só ao escrever *Dessana Dessana*, mas também como ele divulgou essa cultura e a valorizou com a criação de outras peças e obras importantes, tendo como temática dos mitos dos povos indígenas da região amazônica, nos faz ter uma dimensão do quanto esse incentivo foi fundamental para que esses povos se sentissem instigados a escrever e divulgar sua cultura através das obras publicadas por eles, como foi o caso da *Coleção Narradores do Rio Negro*, que é pioneira no sentido de ser totalmente independente; eles têm sua própria editora, criada através de uma cooperativa que une os povos do ARN num mesmo propósito, o de não permitir que seus mitos e histórias sagradas se percam no tempo ou sejam contados por outros.

REFERÊNCIAS

- AMAZONAS ATUAL. **Opinião – Feliciano Lana, o homem que desenhou os sonhos.** 15 jan. 2020. Disponível em: <https://amazonasatual.com.br/opinioao-feliciano-lana-o-homem-que-desenhou-os-sonhos/> Acesso em 23 abr. 2021.
- AMAZONENSE, Terezinha Alemam. **Territorialização do patrimônio no Alto Rio Negro:** da geografia mítica a geografia indígena. 2013. 145 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013.
- ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno I: Bruxas e Tupinambás Canibais.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.
- ANDRELLO, Geraldo. Narradores Indígenas do Rio Negro (ou antropologia “faça você mesmo”). In: ENCONTRO ANUAL DA AMPOCS – Novos modelos comparativos: antropologia simétrica e sociologia pós-social. 32., **Anais eletrônicos [...]** Caxambu, 2008. Disponível em: <https://anpocs.com/index.php/papers-32-encontro/gt-27/gt26-8/2549-geraldoandrello-narradores/file> Acesso em: 27 jul. 2020.
- ANGELO, Samir Ricardo Figalli de. Livros e Dabucuris: Continuidades e transformações nas formas de atualizações de diferenças entre os grupos Desana do Alto Rio Negro. **Rev. Antropol.** (São Paulo, *On line*), v. 63, n. 1, p.83-104, 2020. Disponível em: [file:///C:/Users/Home/Downloads/169173-Texto%20do%20artigo-404306-1-10-20200430%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Home/Downloads/169173-Texto%20do%20artigo-404306-1-10-20200430%20(1).pdf) Acesso em: 23 jun. 2020.
- ARAUJO, Lindomar da Silva. **Teatro do Oprimido.** Disponível em: <https://www.infoescola.com/artes-cenicas/teatro-do-oprimido/> Acesso em: 22 ago. 2020.
- ARTESOL. **Associação das Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro – AMARN.** 2020. Disponível Em: [https://www.artesol.org.br/associacao das mulheres indigenas do alto rio negro amarn](https://www.artesol.org.br/associacao%20das%20mulheres%20indigenas%20do%20alto%20rio%20negro%20amarn) Acesso em: 23 ago. 2021.
- BARBOSA, Audrey Cristina; CAMPOS, Paulo Fernando de Souza. Augusto Boal: a linguagem teatral como ferramenta de libertação coletiva. **Rebento**, São Paulo, n. 14, jan./jun 2021. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/629/378> Acesso em: 16 maio. 2023.
- BARBOSA, Manuel Marcos (Kedali); GARCIA, Adriano Manuel (Kali)-Narradores. **Upfperi Kalisi:** histórias de antigamente. intérpretes Pedro Garcia (Pukutha), Benjamin Garcia (Kali). São Gabriel da Cachoeira, AM : FOIRN - Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro ; laoureté, AM: UNIRVA - União das Nações Indígenas do Rio Uaupés Acima, 2000. (Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro ; v. 4).
- BARBOSA, Sidney (org.) **Tempo, Espaço e Utopia nas cidades.** Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.
- BARBOSA, Sidney; SILVA-REIS, Dennys (Orgs.) **Literatura e outras artes na América Latina.** Campinas: Pontes, 2019.

BASTOS, Gustavo. Brecht e o teatro. **Século Diário**, 2023. Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/colunas/brecht-e-o-teatro> Acesso em: 02 jan. 2023.

BAYARU, Tõrãmu (Wenceslau Galvão); YE ÑI, Guahari (Raimundo Galvão). **Livro dos Antigos Desana - Guahari Diputiro Porã**. São Gabriel da Cachoeira, AM: FOIRN, 2004.

BÍBLIA Sagrada: [...] por João Ferreira de Almeida. 2.ed. rev. e atual. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009b.

BITTENCOURT, Flávio. Padre Casimiro Beksta: uma vida dedicada à cultura indígena. **Entretextos**. 2010. Disponível em: <https://www.portalentretextos.com.br/post/padre-casimiro-beksta-uma-vida-dedicada-a-cultura-indigena> Acesso em 12 fev. 2020.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.

CERQUEIRA, Felipe Agostini. **A Viagem da Gente de Transformação**: uma exploração do universo semântico da noção de transformação em narrativas míticas do Noroeste Amazônico. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, 2008.

CONCULTURA. Fundo Municipal de Cultura. **A Arte no Amazonas**. Manaus: Concultura, 2016.

CORNELIO, José Marcelino; FONTES, Ricardo; SILVA, Manuel da; SILVA, Marcos da; MANUEL, Luís; SILVA, Inocêncio da; MARIA. **Waferinaipe Ianheke**: a sabedoria dos nossos antepassados: histórias dos Hohodene e dos Walipere-Dakenai do rio Aiari. ACIRA- Associação das Comunidades Indígenas do Rio Aiari; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN- Federação das Nações Indígenas do Rio Negro, 1999. (Narradores Indígenas do Rio Negro; v. 3).

COSTA, Selda Vale; AZANCOTH, Ediney. **AMAZÔNIAEMCENA**: grupos teatrais em Manaus (1969-2000). Manaus: Valer, 2014.

COSTA, Selda Vale; AZANCOTH, Ediney. **TESC: nos bastidores da lenda**. Manaus: Editora Valer/SESC, 2009.

DAMM, Camila Goos. **As Deusas dos Ramos e o Sagrado Feminino**. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara), 2019.

DIAKURU (Américo Castro Fernandes); KISIBI (Dorvalino Moura Fernandes). **A Mitologia Sagrada dos Desana**: Wari Dihputiro Põrã. São Gabriel da Cachoeira: UNIRT/FOIRN, 1996. (Narradores Indígenas do Rio Negro; v.2).

DOCE, Mateus William da Silva; SICSÚ, Delma Pacheco. **A importância da figura da serpente no mito cosmogônico Sateré-mawé**. (Trabalho de Conclusão de Curso). -Núcleo Estudos Superiores de Maué, Universidade do Estado do Amazonas, 2020. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/3220?locale=en> Acesso em: 21 jan. 2023.

DOCE, Mateus William da Silva; SICSÚ, Delma Pacheco. **Bueri Kādiri Marīriye: os ensinamentos que não se esquecem.** São Gabriel da Cachoeira: UNIRT/FOIRN, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** 8. ed. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2019. (Debates).

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIADE, Mircea. **Da Zalmoxis a Gengis-Khan: Studi comparati sulle religioni e sul folklore della dacia e dell'Europa centrale.** Roma: Ubaldini Editore, 1975. (Tradução livre).

FARIAS, Elaíze. **O líder do povo Desana, Feliciano Lana, morre em sua casa no Alto Rio Negro.** Amazonia Real, 13 jan. 2020. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/o-lider-do-povo-desana-feliciano-lana-morre-em-sua-casa-no-alto-rio-negro/>. Acesso em: 09 maio. 2024.

FERREIRA, Caio José; JÚNIOR, Norival Bottos. A violência, a figura feminina indígena e A Caligrafia de Deus, de Márcio Souza. **Revista Água Viva**, v. 5, n.3, set-dez. 2020. Disponível em: file:///C:/Users/Home/Downloads/eduardodias,+artigo+%C3%A1gua+viva_Ferreira_BottoJr_2020_3_rev_20_06.pdf Acesso em: 21 jul. 2023.

FONSECA, Isadora Santos. Cosmogonia e mitos de origem em Dessana Dessana, de Márcio Souza. **Revista Decifrar**, v.2, n.3, jan/jun, 2014.

FUNCK, Susana Bornéo. **Corpos Colonizados, Leituras Feministas.** USFC, 2022. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/vozlharoutro/volume003/artigo8.pdf> Acesso em: 23 jun. 2023.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **(1900) Interpretação dos sonhos.** Tradução Paulo Ce'sar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Tradição oral e Memória indígena: a canoa do tempo.** In: Salomão, Jayme (dir.) América: Descoberta ou Invenção. 4º Colóquio UERJ, Rio de Janeiro, Imago, 1992, p.138-164.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião (1968). **Varia História**, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 357-398, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/VPy3SCn3DpJBx8njnk3qY4L/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 mai. 2023.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto zero [Urfaust].** Tradução Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOMERO. **Iliada**. Tradução Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Para onde vai a Cabeça do Cachorro? Os desafios da região são tão grandes quanto sua extensão geográfica**. 6 maio, 2022. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/para-onde-vai-cabeça-do-cachorro> Acesso em: 12 jun. 2022/.

JORNAL A CRÍTICA. **Poronominare discute questões indígenas**. Manaus. 15 abr. 2002. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/noticias/poronominare-discute-questoes-indigenas> Acesso em: 20 jun. 2022.

KEHÍRI; TÕRĀMU. **Antes o mundo não existia**: mitologia dos antigos Desana-Kehípõrã/Tõrām̄ Kehíri, Umusi Parõkumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana. 2. ed. São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT; São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, 1995. (Narradores Indígenas do Rio Negro; v.1).

KRUGER, Marcos Frederico. **Amazônia: Mito e Literatura**. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

KUMU, Umúsin Panlõn; KENHÍRI, Tolamã. **Antes o mundo não existia**: a mitologia heróica dos índios Desâna. São Paulo: Livraria Cultura. 1980. [Introdução Berta Ribeiro].

LANA, Firmiano Arantes. **Antes o Mundo não Existia**. Manaus: Valer, 1995.

LEÃO, Howardinne Queiroz. **O teatro experimental do SESC como urgência política levada à cena: (1968-1982) e (2003-2016)**. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/publico/HowardinneQueirozLeao.pdf>. Acesso em: 20 set. 2022.

LE GOFF, Jacques. “Memória”. **Enciclopédia Einaudi**. v.1. Memória – História. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

MALINOWSKY, Bronislaw. **Argonautas do pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. Tradução Ana Paula Dores. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Os Pensadores v. 43).

MONTALVÃO, Samuel Rodrigues. Mircea Eliade e a compreensão da realidade: os imaginários literários e as narrativas míticas. In: CONGRESSO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO DA UEG. INOVAÇÃO, INCLUSÃO SOCIAL E DIREITOS, 2., **Anais eletrônicos [...]** Pirenópolis, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/Home/Downloads/7874-Texto%20do%20artigo-23142-1-10-20161214.pdf> acesso em: 27 abr. 2021. .

MONTEIRO, Darlisângela Maria. **Educação e ciência**: as lições de Baíra. 106 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Amazonia). Escola Normal Superior, Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Ensino de Ciências na Amazônia, Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2009.

MULLER, Fernanda. Mosaico amazônico: uma leitura marginal de Relato de um certo Oriente e Dois irmãos. **Revista Rascunhos Culturais**. Coxim. v.5 n.10 p. 9 - 32 jul./dez. 2014. Disponível em: http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2015/08/10ed_artigo_1.pdf Acesso em: 25 ago. 2022.

MUNDURUKU, Daniel. Literatura indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade. **PESSOA, a revista que fala a sua língua**, 24 nov. 2014. Disponível em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/594/literaturaindigenaeotenuefioentreescritaeoralidade#:~:text=O%20papel%20da%20literatura%20ind%C3%ADgena,que%20atualizam%20o%20pensar%20ancestral>. Acesso em: 22 de abr. de 2020.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe**. Tradução Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1999.

NOY, Bia Isabel. **Literatura Comparada e Teatro: O onde se desenvolve o diálogo**. 2011. Disponível em <http://wwlivros.com.br/Vcoloquio/artigos/BiaIsabelNoy.pdf> Acesso em: 12 maio 2023.

PAGANO, Luiz. Desana. **Povos Indígenas Brasileiros** [blog]. 2016. Disponível em: <https://indigenasbrasil.blogspot.com/2016/11/desana.html?m=1>. Acesso em: 21 maio. 2020.

PAIVA, Bianca. **Imagem do interior do Teatro Amazonas**: comemoração de 120 anos do Teatro Amazonas começa com festival de ópera a partir desta semana, a visitação ao teatro será gratuita às terças. Agência Brasil, 01 maio 2016. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-05/comemoracao-dos-126-anos-do-teatro-amazonas-comeca-hoje-com-festival-de>. Acesso em: 09 maio 2024.

PINTO, Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra. **A cobra e a água nas tradições populares**. Manaus-AM: Edições Muiraquitã, 2012.

QUEIROZ, Rodrigo Danúbio. **Diálogos com o sagrado**: o novo Humanismo de Mircea Eliade, 2015. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3685/1/tese_9328_DISSERTA%C3%87AO%20PPGFIL%20Rodrigo%20Danubio%20Queiroz.pdf Acesso em: 20 jun. 2021.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Oralidade, narrativa e mito: uma proposta de leitura dialógica. **Linguagem em (Re)vista**, ano 09, n. 17-18, 2014. Disponível em: http://www.filologia.org.br/linguagememrevista/17_18/009.pdf Acesso em: 12 mar. 2020.

RIBEIRO, Berta. Os índios das águas pretas. [Introdução ao livro Antes o mundo não existia acima notado], 1980. p. 9-10.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. (Feminismos plurais)

RODRIGUES, Wallace; COUTINHO FILHO, Antônio Soares. Resistências Críticas no Palco Verde de Márcio Souza. **Revista Debates Insubmissos**. Caruaru, ano 4, v.4, n.12, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/debatesinsubmissos/> Acesso em: 12 jun. 2022.

SANTOS, André Luiz. **Antropologia Cultural**: Cosmogonia: mitos e Lendas da criação do Mundo e do Homem. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2014.

SINISTERRA, José Sanchis. **Da Literatura ao Palco**: dramaturgia de textos narrativos. Editora É Realizações. São Paulo: 2016.

SÍN-LÉQI-UNNÍNNI. **Ele que o abismo viu**: Epopeia de Gilgámesh. Tradução introdução e comentários Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Clássica).

SOARES FILHO, Antônio Coutinho. Linhas errantes em A caligrafia de Deus, de Márcio Souza. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP**, n. 28, jun. 2022. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2022i28p50-63> Acesso em: 23 jun. 2023.

SOLANZI, Gustavo; SOUZA, Erlan. Feliciano Lana, o homem que desenhou os sonhos. **Amazonas Atual**, 15 de maio de 2020. Disponível em: <https://amazonasatual.com.br/opiniao-feliciano-lana-o-homem-que-desenhou-os-sonhos/> Acesso em: 23 de abr. de 2021.

SOUZA, Laura de Melo e. **Inferno Atlântico**: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

SOUZA, Marcio. **A caligrafia de Deus**. São Paulo: Lazuli/Companhia Editora Nacional, 2007.

SOUZA, Marcio **História da Amazônia**. Manaus: Valer, 2009.

SOUZA, Marcio. **O Palco Verde**. Rio Comprido: Marco Zero Ltda, 1984.

SOUZA, Marcio **Teatro I**. São Paulo: Marco Zero. 1997.

SOUZA, Marcio. **Teatro Indígena do Amazonas**. São Paulo. Codecri, 1979.

SOUZA, Natasha Lopes de. O misticismo cosmogônico dos Desana: evidências culturais por meio da literatura indígena. **Muitas Vozes**, Ponta Grossa, v. 5, n.1, p. 99-108, 2016.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 5.ed. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOLEDO, Leonardo Ramos de. **O riso no teatro brasileiro**. Juiz de Fora: UFJF; Facom. 2. sem. 2005, 123 p.

TRAVASSOS, Maria do Rosário de Castro. **Mitos de origem e Processos Identificatórios na Amazônia**: uma visão psicanalítica. Dissertação. (Mestrado em Psicologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Pará, 2014.