

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA

DILCE PIO NASCIMENTO

NARRATIVAS SATERÉ-MAWÉ: ORALIDADE E DRAMATIZAÇÃO

Manaus-AM

2013

DILCE PIO NASCIMENTO

NARRATIVAS SATERÉ-MAWÉ: ORALIDADE E DRAMATIZAÇÃO

Trabalho apresentado para Defesa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas como um dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes por esta Universidade.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo

Manaus-AM

2013

N244n Nascimento, Dilce Pio

Narrativas sateré - mawé: oralidade e dramatização. /Dilce Pio
Nascimento. – Manaus: UEA, 2013.
175f. ; 30 cm.

Orientador: Prof^oDr. Marcos Frederico Krüger Aleixo
Dissertação (Mestrado em Letras e artes)– Universidade do Estado do Amazonas,
2013.

1. Sateré – mawé – língua - Narrativas 2. Oralidade- sateré mawé 3.
Teatro I. Aleixo, Marcos Frederico KrügerI.Título.

CDU – 811.8'36 (043)

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca CESP- UEA

DILCE PIO NASCIMENTO

NARRATIVAS SATERÉ-MAWÉ: ORALIDADE E DRAMATIZAÇÃO

Trabalho apresentado para Defesa de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas como um dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Letras e Artes por esta Universidade.

Aprovada em: 15 de julho de 2013

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo (UFAM – Orientador)

Prof. Dr. Amarildo Menezes Gonzaga (IFAM)

Prof^a. Dra. Gleidys Meyre da Silva Maia (UEA)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I: BREVE RELATO SOBRE A ETNIA SATERÉ-MAWÉ.....	11
1.1 Relatos dos indígenas Sateré-Mawé.....	15
1.2 Organização Social e Econômica da tribo Sateré-Mawé	19
1.3 Mitologias	22
CAPÍTULO II: AS NARRATIVAS SATERÉ-MAWÉ	27
2.1 Estrutura da Narrativa: Pressupostos Teóricos	27
2.2 Elementos simbólicos presentes nas narrativas Sateré-Mawé	31
2.3 A performance e a memória do narrador oral Sateré-Mawé: a importância da voz e do corpo	34
CAPÍTULO III: NARRATIVAS SATERÉ-MAWÉ: ORALIDADE E DRAMATIZAÇÃO	42
3.1 As fronteiras entre o teatro e a “Literatura Oral”	43
3.2 As narrativas Sateré-Mawé no palco	45
3.3 Narrativas Teatralizadas: o processo de criação	49
NARRATIVAS SATERÉ-MAWÉ: ORALIDADE E DRAMATIZAÇÃO	56
CONCLUSÃO.....	109
REFERÊNCIAS	111
ANEXOS	114

Agradeço

A Deus, minha luz e fortaleza, Senhor da criação.

Ao meu rio Amazonas, fonte de inspiração e ternura pela gentileza de me carregar nas inúmeras viagens a Manaus para a realização deste trabalho.

À Jana Miquiles, índia Sateré-Mawé, que tanto contribuiu nas conversas informais sobre a cultura de seu povo.

Ao meu orientador Dr. Marcos Frederico Krüger, pela confiança e generosidade com que soube esperar a germinação do fruto.

À amiga Celeste, pela contribuição valiosa que deu a este trabalho nas várias correções.

Aos meus pais José e Axiliadora pela paciência e fidelidade de estar comigo em todos os momentos.

A meus irmãos por todo o carinho que sempre me deram em especial à Laura, mais que irmã, estrela guia, amparo de todas as horas.

A meus filhos Luciano e Gabriel, pela compreensão das infinitas horas de ausência materna.

À Gleidys, pelo incentivo que sempre me deu na persistência deste trabalho, contribuindo, principalmente, com os empréstimos de seus livros.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes-PPGLA/UEA, especialmente, Allison Leão e Gleidys Maia, pela contribuição que deram a este trabalho durante a qualificação.

A Laerte Maués e Maria Tedesco, pelo auxílio, estímulo e amparo. Duas pontes seguras que chegaram na hora certa.

A todos os amigos de Cá e de Lá pela inspiração constante durante a escritura desta pesquisa.

Dedico

*À memória de meu irmão Altemar e de minha prima Cacá.
Dois exemplos de amor, de coragem e de luta pela vida.*

[...] na voz a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apagou em nós: sobretudo pelo fato de que nossa infância foi puramente oral [...]. A beleza vem a mais, como uma graça, mas da presença gera-se um prazer. E o prazer é o mais alto valor do espírito, pois é ao mesmo tempo alegria e signo: o signo de uma vitória de e sobre a vida, esta vitória que nos faz humanos.

Paul Zumthor

RESUMO

Este trabalho apresenta a produção de quatro textos teatralizados, baseados nas narrativas orais Sateré-Mawé contidas no livro “As bonitas histórias Sateré-Mawé” de Henrique Uggé. Para concretização desta pesquisa foi necessário estudar o texto oral a partir da performance da presença da voz humana, como parte constituinte do texto literário. De forma panorâmica, discorreu-se sobre a presença da etnia Sateré-Mawé, no Baixo Amazonas bem como a imagem que se fez do índio, no século XIX, até o próprio reconhecimento do índio sateré ao inserir-se no contexto atual. Também se estudou as narrativas, dialogando com pensamentos literários, filosóficos e antropológicos para atribuir-lhe um caráter científico. Finalmente, reflete-se sobre a teatralização das narrativas Sateré-Mawé e o processo de criação desses textos na linguagem teatral. Ao recriar o espaço de enunciação das narrativas e ressignificá-las na linguagem teatral, busca-se o prazer estético e o resgate da memória. Esta pesquisa tem como principais bases teóricas os estudos sobre a concepção de mito nos estudos de Barthes (2012), as narrativas primitivas a partir das análises de Lévi-Strauss (1986), Os estudos de Paul Zumthor (1997, 2007) que traz uma ampla abordagem teórica sobre a literatura oral. Um dos conceitos tratados é o da performance que é, na concepção deste autor, a competência de um sujeito que sabe fazer, sabe dizer e sabe ser no tempo e no espaço específico para sua execução, bem como os estudos de Walter Benjamin (1994), no ensaio “O Narrador” no qual analisa aquele que seria o verdadeiro narrador, ou seja, aquele homem que sabe dar conselhos. E, somente aquele que mais se aproxima dos narradores orais é o narrador por excelência porque troca experiência com o público.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativas. Sateré-Mawé. Teatro. Oralidade.

ABSTRACT

This work presents the production of the four dramatized texts based on the oral narratives of Sateré-Mawé taken from the book 'The beautiful Stories of Sateré-Mawé.' In order to make this research more concrete it was necessary to study the oral texts for the performances of the witness of the human voice as the principal part of the literary text. Talking from the panoramic point of view about the presence of the ethnic group of Sateré-Mawé who live at the bottom of the Amazona as well as the image made of the Indian in the 19th century until it had its own recognition as Sateré Indian while it became the part of the current context. Also if studied the narrations, dialoguing with the literary, philosophical and anthropological thought as to attribute it a scientific features. Finally it reflects on the dramatization of the narratives of the Sateré-Mawé and the process of the creating the texts in the dramatical language. On creating the articulation of the narratives and offering them new meaning of the theatrical language, seeks for itself the aesthetic pleasure and the regain of memory. This research has important theoretical studies as the bases about the concept of myth in the studies made by Barthes (2012), the primitive studies of the analysis made by Lévi-Strauss (1986), and the studies of Paul Zumthor (1997, 2007) that brings a wide range of approach on the oral literature. One of the concepts dealt, is the performance that is in the concept of this author, the competence of the subject depends on that he knows to do, to say and to be in the space and time at his accomplishment. As the studies of Walter Benjamin (1994), in his rehearsal 'The Narrator' in which he analyses that the true narrator would be the one knows to give advices. And the only one who is closest to the oral narrators is the narrator par excellence because he exchanges experiences with the public.

KEY WORDS: Narratives. Sateré-Mawé. Theater. orality (speaking skills).

INTRODUÇÃO

Há muitas pesquisas sobre o texto oral, principalmente, no campo da história, da antropologia ou da sociologia. Mas Zumthor (1997) percebe pouca atenção das ciências, em particular a literária, para o estudo da voz como parte constituinte de um texto. Sabe-se que o termo “literatura” significa *littera*, letra. Nessa concepção, não existiria uma literatura oral. Essa questão é menos de nomenclatura do que “*preconceito literário*” da crítica.

A poética da oralidade apresenta algumas estratégias de recepção performática e uma das mais relevantes é a relação que se estabelece entre o executante (intérprete, atores), o texto e os ouvintes. A forma de apresentação de um texto dramático geralmente se dirige a uma demanda ou classe social. No Brasil, pouco se investe em espetáculos que alcancem as áreas periféricas do país. Isto não se restringe somente ao teatro, a difusão de alguns estilos musicais é um exemplo desastroso de como a indústria cultural impõe um gosto à sociedade. Muitas sociedades tradicionais ainda conservam suas práticas, na maneira de narrar uma história, devendo ser improvisada, conforme o tipo e o gosto do público.

Nesse sentido, o narrador oral é um ator, *por excelência*, por ter a capacidade de improvisar sem perder a arte criadora no processo mimético. Dessa forma, verifica-se que as práticas teatrais estão presentes em todas as manifestações humanas como na religiosa, na dança, nas mortes e rituais de ressurreição. As sociedades tradicionais recorrem à forma dramática com intenção de manter “vivo” seus mitos.

Esta forma de narrar é muito comum entre várias etnias indígenas. O corpo e a indumentária fazem parte da história, na medida em que expõem os motivos principais da narração. Entre os Sateré-Mawé esses simbolismos são mais comuns nos rituais de iniciação, como a Dança da Tucandeira.

O teatro tem uma relação muito próxima com o texto oral, já que ambos se reportam a um público e trabalham com a performance. Os repentistas nordestinos são excelentes na arte performática de improvisação. Assim como no espetáculo teatral, toda apresentação é única no sentido de que os atores podem improvisar, modificando a performance. Na narrativa oral, além da improvisação, o corpo do narrador carrega o próprio cenário daquilo que está sendo dito, numa maneira peculiar de contar história, envolve os ouvintes por meio de uma percepção sensorial dos sentidos, utilizando a voz e o corpo, idêntico a um ator no palco.

Esta pesquisa utiliza o teatro como instrumento de valorização da cultura indígena através da socialização e divulgação dos estudos sobre a literatura e a arte em geral. Dessa forma, busca-se a constituição de um público leitor/espectador e de uma crítica reguladora que valorizem a produção artística produzida no Amazonas.

Delimitou-se como *corpus* desta pesquisa as narrativas orais da Tribo Sateré-Mawé que vivem no Baixo Amazonas, especificamente que habitam a comunidade do Andirá. Optou-se como fonte primária o livro “As Bonitas Histórias Sateré-Mawé” de Henrique Uggé, em princípio, por dois motivos: o primeiro pelo fato de ser um livro bilíngue, apresentando as narrativas transcritas na língua Sateré-Mawé e o segundo motivo da escolha, por haver uma coletânea dessas narrativas traduzidas para a língua portuguesa, pelo autor, com auxílio dos próprios professores indígenas. O produto será o desdobramento das narrativas orais, contidas no livro de Uggé, adaptadas para o teatro. A justificativa para o processo de recriação das narrativas em espetáculo teatral dá-se pelo fato de trabalhar-se com a performance do texto oral. O bom narrador oral é um ator que sabe interagir com os ouvintes, trocando experiências, dando conselhos, conforme as ideias de Walter Benjamin (1994) quando teoriza sobre o narrador. Verifica-se que as narrativas Sateré-Mawé, assim como inúmeras narrativas orais, apresentam várias ações, peripécias, certa dramaticidade, por isso a escolha de teatralizar o mito oral.

O primeiro capítulo apresenta informações sobre a trajetória da tribo Sateré-Mawé no Baixo Amazonas como os primeiros registros da existência dessa etnia, abordando ainda a forma de como o índio era visto, a partir do século XIX. Em oposição a estas impressões construídas, privilegiou-se eleger o olhar do índio sobre sua própria construção histórica. Fez-se também uma abordagem panorâmica sobre a organização social e econômica da tribo como a forma de trabalho, a estrutura social, uma breve discussão teórica sobre a concepção de mito a partir dos estudos de Barthes (2012) para uma compreensão da mitologia Sateré-Mawé bem como os aspectos linguísticos, o fonético, o fonológico e o lexical da língua.

O segundo capítulo trata das narrativas orais e suas particularidades, enfatizando o narrador com suas estratégias de narrar, ao utilizar, o complexo e dinâmico processo entre a voz e corpo para dar mais vivacidade à memória narrada. Neste capítulo serão abordadas algumas teorias e métodos de pesquisa que norteiam o estudo das narrativas orais míticas Sateré-Mawé.

O terceiro capítulo apresenta o produto que é a produção teatral de quatro peças baseadas nas narrativas orais da Tribo Sateré-Mawé, contidas no livro “As Bonitas Histórias Sateré-maué” de Henrique Uggé. O capítulo discute, de forma panorâmica, o gênero dramático, aprofundando algumas questões teóricas sobre as fronteiras entre a literatura oral e o teatro. Posteriormente apresenta uma experiência com os textos teatralizados, os quais parte deles foram encenados. Neste capítulo faz-se também uma reflexão sobre processo de criação e de adaptação das narrativas em peças teatrais. Para a produção das peças teatrais foram utilizadas, como base, seis narrativas do livro de Uggé: A História do Guaraná, O Puratin, A Jiboia Grande, A história da Mandioca e do primeiro roçado, O gavião Real e a Dança da Tucandeira.

CAPÍTULO I: BREVE RELATO SOBRE A ETNIA SATERÉ-MAWÉ

A ideia não é de fazer deste estudo uma expressão etnocentrista de uma determinada cultura, nem de exaltar a excelência de uma cultura que, supostamente, deveria permanecer imobilizada no tempo. Mas de discutir e contestar a idéia de uma cultura inferior e pobre [...] (Paes Loureiro 1995, p. 41).

O primeiro registro que se tem sobre a etnia Sateré-Mawé data de 1669, pelos jesuítas, com a “fundação da Missão de Tupinambarana” (Pereira, 2003 p. 41), atualmente Parintins. Este povo se fixou nas áreas dos rios Tapajós e Madeira, “delimitado ao norte pelas Ilhas Tupinambaranas (no rio Amazonas) e ao sul pelas cabeceiras do rio Tapajós” (Teixeira, 2005). Nestas áreas fazem divisa, atualmente, os Estados do Pará e do Amazonas. O termo *Sateré* significa lagarta vermelha, também chamada lagarta de fogo, que era o nome do clã dos primeiros chefes da tribo; e *Mawé* significa papagaio falante. Houve muita confusão entre os missionários e cronistas referente ao nome da tribo. Segundo Pereira “Assim o vemos chamados: *Maooz, Mabué, Mangués, Manguês, Jaquezes, Maguases, Mahués, Magués, Mauris, Mawés, Maraguá, Mahué, Magueses*” (2003, p. 26).

Devido à constante disputa por território, muitos Maués foram dizimados e os que sobreviviam das doenças e das disputas territoriais se espalharam por várias localidades do Estado do Amazonas e parte do Pará. A revolta social Cabanagem influenciou de forma significativa para aumentar a dispersão da etnia em várias áreas da Amazônia. De acordo com último censo (2002 e 2003) elaborado pelo demógrafo Pery Teixeira “Atualmente na Terra indígena Andirá- Marau há 91 aldeias, distribuídas ao longo dos principais rios e igarapés” (2005, p. 24). Cada aldeia possui uma liderança que é o tuxaua.

Segundo Alvarez “Os Sateré-Mawé hoje são um grupo de 8.500 indígenas, dos quais, 7.502 moram na terra indígena Andirá-Marau” (2009, p. 18). O levantamento censitário de Teixeira (2005) aponta que além do Andirá-Marau, os Sateré vivem também na área indígena Koatá-Laranjal. Esse território pertence à etnia Munduruku. Ainda existem algumas rivalidades entre esses dois grupos indígenas. Atualmente, as áreas indígenas demarcadas para os Sateré compreendem quatro localidades: Maués, Parintins, Barreirinha e Borba.

Os Sateré-Mawé têm nome e sobrenome na Língua Portuguesa, esse fato deu-se pelo processo de intensa exploração missionária nessa região. Os índios perderam seus nomes de origem, sendo batizados por nomes portugueses. Os mais comuns são Maria e José; alguns sobrenomes como: Miquiles, Batista e Silva são em grande número. A taxa de natalidade, a

cada ano vem aumentando. Nessa etnia, é natural uma adolescente a partir de 13 anos com filho, assim como “mulheres com idade acima de 49 anos que ainda continuam tendo filhos” (Teixeira, 2005, p. 46).

A cada ano vem aumentando a população Sateré-Mawé. Essas mulheres, das comunidades mais distantes têm em média 12 filhos. Aquelas que vivem nas cidades observam-se uma redução na taxa de natalidade. Muitas jovens que vivem na “Casa de Trânsito”, Casa do Índio, em Parintins são mães solteiras. A paternidade dessas crianças é na maioria não índia. É comum, em Parintins, encontrar crianças sateré brancas e louras.

Historicamente, pautado no modelo de civilização europeia, a imagem do índio brasileiro foi construída a partir de uma ideia de cultura inferior. Dessa forma aparecem nas obras dos naturalistas, nas ficções do século XIX e início do século XX, de forma animalizada, indolente, preguiçoso, rude, feio. Essa concepção de cultura vai determinar um modo particular de como o índio se identifica e/ou se reconhece ao ver-se em um cenário de encontros culturais.

A identidade nos faz diferentes dos outros. Cada indivíduo vai sendo construído historicamente à medida que incorpora novos valores, crenças, padrões de comportamento de um determinado grupo social. No encontro entre culturas há, na maioria dos casos, dois pólos que se contrapõem: dominação e resistência. Paes Loureiro (1995) diz que “o ‘homem amazônico’ [...] tem se abatido às mais sutis formas de preconceitos que foram potencializadas a partir do século XIX”. E é com essa carga ideológica que as narrativas dos naturalistas, cronistas e literatos do século XIX “olham” para o homem amazônico. Entre esses escritores estão: Louis Agassiz (*Viagem ao Brasil*), Alexandre Rodrigues Ferreira (*Viagem Filosófica*) Henrique João Wilkens com o poema épico “A muhuraida ou a conversão do gentil muhra”. Todos os discursos dessas narrativas são pautadas na concepção de raça superior, negando o direito de alteridade no processo de colonização da Amazônia.

A cultura é uma das principais características humanas, pois somente o homem tem essa capacidade de desenvolver-se culturalmente, distinguindo-se de outros seres vivos. A partir do século XIX, com o surgimento da ideia científica de cultura, haverá duas principais correntes, segundo Cuche:

[...] dois caminhos vão ser explorados simultânea e correntemente pelos etnólogos: o que privilegia a unidade e minimiza a diversidade, reduzindo-a a uma diversidade ‘temporária’ segundo um esquema evolucionista; e o outro caminho que, ao contrário, dá toda a importância à diversidade [...] (p.33, 2002).

Sobre esses dois caminhos, referentes à noção de cultura, explorados pelos etnólogos do século XIX, evidencia-se que a Amazônia foi colonizada sob a égide evolucionista como se pode constatar certos discursos preconceituosos de algumas narrativas desse período, ao difundirem uma supremacia racial sobre o Brasil e, conseqüentemente, sobre a Amazônia. Entre esses discursos estão os do cronista Francês Louis Agassiz na obra “Viagem ao Brasil” que, conforme Loureiro ao se referir ao Brasil, no que diz respeito a sua formação cita-o “como exemplo da perniciosa mistura de raças”):

[...] que essa mistura apaga as melhores qualidades, quer do branco, quer do negro, quer do índio, e produz um tipo de mestiço indescritível cuja energia física e mental se enfraqueceu [...]. Essa classe híbrida, ainda mais marcada na Amazônia, por causa dos elementos indígenas é numerosíssima. (Agassiz apud Loureiro, 1995, p. 32).

Outro autor que serviu de porta-voz ao processo de colonização da Amazônia foi Alexandre Rodrigues Ferreira com a obra *Viagem Filosófica* que, na visão de Márcio Souza (p. 79, 2003) [ele] “... é a sabedoria científica do mercantilismo em seu imediatismo.” Com ideias de dominação e superioridade racial, este naturalista *olha* para o índio como um ser inocente, rude, incapaz de se autossustentar ao dizer que os nativos são “acostumados a pensar pouco, também falam pouco. [...] O seu falar é tão lento como são lentas as suas cogitações” (Ferreira apud Souza p.79) .

Henrique João Wilkens representa também a voz do colonizador com o poema épico A “*Muhuraida* ou o triunfo da fé na bem fundada esperança da inteira conversão e reconciliação da grande e feroz nação do gentio muhura”. Wilkens era um Português militar, especializado em cartografia, viveu na região amazônica na segunda metade do século XVIII. O poema narrativo A *Muhuraida* , que foi marcadamente influenciado pela épica camoniana, foi publicado em Lisboa no ano de 1819, sendo considerado o marco inicial da literatura no Amazonas. Assim como a maioria das narrativas desse período, o poema faz apologia à pacificação, à cristianização e ao etnocídio dos índios mura, segundo Márcio Souza, este autor seria o “poeta do genocídio” porque o discurso do poema é impregnado de uma ideia depreciativa da etnia mura onde o índio é apresentado de forma estereotipado com predisposições de maldade e violência, e sanguinários. Por outro lado, os portugueses são apresentados como seres pacificadores, bons, que por meio deles os índios seriam salvos da ferocidade em que viviam, conforme a estrofe IX de A Muhuraida:

Nas densas trevas da gentildade,
Sem templo, culto, ou rito permanente,
Parece, da noção da Divindade,
Alheios vivem; dela independente
Abusando da mesma liberdade,
Que lhes concede esse Ente Onipotente
Por frívolos motivos, vendo a terra
Do sangue tinta, de uma injusta guerra.

O discurso do narrador é etnocêntrico, pois ele não tem sensibilidade de olhar para a nação mura observando suas peculiaridades culturais. O índio é visto como um monstro sem religião e esse é um dos motivos por estarem nas trevas. Nesse caso, foi negado ao nativo o direito de alteridade, ou seja, o direito de ser o outro, o diferente.

Como se observa, o autóctone passa por um processo de “transculturação” ao substituir seus hábitos e costumes religiosos pelos do colonizador, ocorrendo, dessa forma o etnocídio, uma vez que a cultura do grupo dominante “mata” socialmente a cultura do grupo dominado, pois o índio é descaracterizado com a perda de sua identidade.

Além dessas narrativas mencionadas sobre o homem amazônico, no século XIX e início do século XX, encontram-se as narrativas de dois autores que merecem destaque: Euclides da Cunha e Alberto Rangel. Estes também propagaram uma imagem dos povos da Amazônia como seres degradantes e inferiores. Neide Gondim (2002), ao se referir ao conteúdo das principais obras de Euclides da Cunha, diz que [ele] “sequer alude ao caboclo ou mesmo ao índio em *Margem da História* (1909). N’*Os sertões* adjectiva-os de ‘selvagem bronco’, raça inferior...” (p.97). No prefácio do livro *Inferno Verde* de Alberto Rangel, Euclides da Cunha comenta que “o crítico das cidades, que não compreende este livro, será o seu melhor crítico. Porque o que aí é fantástico e incompreensível, não é o autor, é a Amazônia” (p. 26, 2001). A obra é incompreensível aos olhos do autor de *Os sertões*, porque a sua ótica é impregnada de preconceitos sobre o habitante da região. Marcos Frederico Krüger, ao fazer um estudo crítico de *Inferno Verde* nos esclarece que a própria Amazônia apresenta sua estratégia ideológica de desenvolvimento:

[...] sou a terra prometida às raças superiores, tonificadoras, vigorosas, dotadas de firmeza, inteligência e providas de dinheiro; e que um dia virão assentar no meu seio a definitiva obra de civilização, que os primeiros imigrados, humildes e pobres *pionniere* do presente, esboçam confusamente entre blasfêmia e ranger de dentes. (Rangel, 2001, p.168).

De acordo com Krüger, esta seria a ideologia da obra em questão: o nativo seria incapaz de trazer o progresso para a Amazônia. Se os caboclos e os nordestinos foram incapazes de fazer a Amazônia progredir, quem poderia trazer o desenvolvimento para esta região? Rangel desvela sua concepção ideológica, que era a mesma do colonizador, por meio da personificação da própria Amazônia, quando ela própria diz que o seu futuro estaria nas mãos das “raças superiores dotadas de firmeza, inteligência e providas de dinheiro” (Rangel, 2001, p. 168).

Todas essas narrativas citadas, - não desmerecendo seus valores etnográficos, antropológicos, literários e naturalistas, ao descreverem a riqueza da fauna e da flora da região, que serviram e ainda servem de ponto de partida para outros pesquisadores - esboçam uma maneira especial de olhar para o homem amazônico, carregadas ideologicamente de um etnocentrismo às avessas como é o caso de Ferreira, Rangel e Euclides da Cunha, influenciados pela cultura europeia, transplantaram para a região um estereótipo de homem inferior, dependente, preguiçoso e que precisaria passar por um processo de “branqueamento” cultural para inserir-se na cultura nacional.

A suposta crise de identidade por que passa o nativo amazônico estaria calcada nessas ideias pejorativas construídas sobre o autóctone. Percebe-se que alguns índios Sateré-Mawé, que moram na cidade de Parintins, sentem vergonha de ser índio. Geralmente, nas escolas onde estes indígenas estudam, falam pouco, não interagem em sala de aula. Eles são, na maioria das vezes, excluídos de grupos de trabalhos e também são visto com dificuldade de aprendizagem. Na verdade, o indígena vem das suas comunidades com poucas noções da língua portuguesa e esta é uma das causas de permanecerem calados, tímidos. Pois ao se expressarem, não negam sua identidade indígena e, conseqüentemente, sentem-se excluídos nesse contexto de indiferença e hostilidade no encontro com o outro.

É mais fácil fazer uma pesquisa bibliográfica sobre o indígena brasileiro do que ouvir a voz desses atores que ainda permanecem silenciosos. Talvez o tempo de ostracismo histórico fizesse com que se sentissem incomodados com esse tipo de prática de falar sobre si mesmo.

1.1 RELATOS DOS INDÍGENAS SATERÉ-MAWÉ:

Para este trabalho, foram entrevistados alguns indígenas das comunidades do Andirá como o senhor Leandro Barroso de 90 anos, senhor Lourenço da Silva, 60 anos, Jana

Miquiles, 30 anos, Lilian Miquiles, 28 anos, Manoel de Oliveira, 22 anos. Nas questões sobre o modo de vida deles na comunidade do Andirá, no que se refere ao trabalho para a sua subsistência, a principal base econômica é a mandioca.

O senhor Leandro mencionou outras atividades que hoje pouco se produz como: *maçaranduba, cipó pra fazer vassoura, breu, castanha*. Questionado sobre as narrativas orais disse que não se lembrava mais. Leandro, da comunidade de Santa Cruz, do Andirá, fala muito pouco a língua Portuguesa, vem na cidade de Parintins somente quando está doente ou para receber sua aposentadoria que é “pra comprar rancho”. Não soube opinar sobre outras questões como a vida do indígena que mora na cidade. Já o senhor Lourenço da Silva Nato, 60 anos, disse que trabalha com roça e plantio de guaraná. Também não sabe nada da vida estudantil dos adolescentes que moram na cidade. Assim como o senhor Leandro, Lourenço pouco fala português. No que se refere à música e a dança Sateré-Mawé disse que na sua comunidade não tem mais e agora *eu gosta um pouco de Amado Batista*.

Na opinião de Canclini,

[...] as relações altamente ritualizadas com um único e excludente patrimônio histórico - nacional ou regional- dificultam o desempenho em situações mutáveis, as aprendizagens autônomas e a produção de inovações, Em outras palavras, o tradicionalismo substancialista incapacita para viver no mundo contemporâneo, que se caracteriza [...] por sua heterogeneidade, mobilidade e desterritorialização (Canclini, 2003, p.166).

É notável a mudança cultural por que passa esta etnia. Seus hábitos e costumes estão se modificando. Conservar uma cultura tradicional na atualidade é ilusório diante do encontro entre diversas manifestações culturais. Mas “as políticas culturais autoritárias” inventam tradições que não existem mais. Certos rituais servem apenas de fetiches para saciar os desejos dos turistas.

Lilian Miquiles diz que na sua comunidade, no Molongotuba, além do cultivo da mandioca, existe a confecção de artesanato. As festas que participam são iguais as da cidade. Das festividades culturais da tribo, permanece a Dança da Tucandeira. As três primeiras pessoas entrevistadas não moram em Parintins, estavam de passagem, na Casa de Trânsito. Nessa conversa, se teve a impressão de que os indígenas não estão preocupados em “preservar” suas tradições como se lembrar de uma narrativa, contar uma história, guardar um saber.

É evidente a transformação cultural dos Sateré-Mawé na convivência com outras culturas, outros hábitos e costumes. Mas alguns aspectos de sua cultura ainda permanecem, por exemplo, a língua que persiste como elemento unificador das marcas de uma identidade, mas que não sobrevive isoladamente, desenvolvendo-se em um processo de mistura de hibridação na forma e no conteúdo, reelaborado. Uma criança sateré, hoje, conhece muito mais as práticas culturais dos brancos do que dos seus antepassados, pois passa por um processo de “mistura de hábitos, crenças e formas de pensamentos europeus com os originários das sociedades americanas” (Canclini, 2003, p. XXXIX).

Mas o discurso dos Sateré-Mawé que residem na cidade é outro, conforme este olhar de Jana Miquiles sobre sua etnia: *Na nossa cultura, pra diversão, tem o ritual que é da tucandeira, agente faz a dança que é a passagem dos adolescentes. A diversão na cidade é diferente, mas a nossa cultura sempre permanece dentro da gente. A maior dificuldade que enfrentamos [na comunidade do Molongotuba] é sobre educação e saúde. No interior a gente vive num ambiente tranquilo sem preocupação de querer alimento. Na cidade tudo é comprado. O estudante não é bem tratado na escola. Agora, recentemente, teve uma sobrinha minha que foi tratada mal pelo professor, chamou ela de índia aí ela não quis mais ir para a aula. Os estudantes não querem ser identificados devido aos preconceitos. Os antigos gostam de conversar à noite sobre as histórias. A maioria que sabe das histórias preserva. Sempre esperamos [do governo] espaços de políticas públicas para reivindicar nossos direitos. Queremos uma casa estudantil dentro da cidade [de Parintins] e o amparo social dos estudantes.*

Jana olha para sua comunidade como espaço de conservação dos valores culturais de sua etnia. Por outro lado, olha para a cidade como um lugar hostil, de indiferenças e desrespeito pelo outro. Seu discurso é o da permanência, pois acredita na resistência de seu grupo em assegurar suas crenças, muitas, menosprezadas pelos jovens. Preocupa-se em estimular os estudantes para que sejam conhecedores dos seus direitos, e que tenha vontade de preservar os costumes dos ancestrais. Os estudantes vão para a cidade e, ao concluir os estudos, deveriam voltar para a aldeia e socializar seus conhecimentos com os demais moradores. Mas nem sempre voltam, ficam marginalizados nas periferias das cidades.

O indígena Manoel Oliveira de 22 anos cursa o Ensino Médio na Escola Estadual de Parintins “Irmã Sá”. Saiu da aldeia “Vila Nova” ainda criança, por isso tem mais facilidades em falar a Língua Portuguesa. Percebe-se que é consciente das transformações culturais por

que passa sua etnia: *Realmente essas práticas de cultura não [tem] mais. Lá onde eu moro já esqueceram boa parte porque já faz muito tempo que foram os americano, aí a religião de lá mudou [pois] não gostam mais dessas coisas. É por isso que não fazem mais a [nossa] cultura lá. [As diversões são iguais as da cidade] como Ano Novo, Natal, Dias das Mães também fazem lá, igual da cidade. A maior dificuldade [na comunidade] é econômica. A gente não trabalha com as máquinas. Há muito trabalho e pouco lucro. Eu sou artesão e sobrevivo da arte indígena. A maior dificuldade [em morar na cidade] é que aqui se não trabalhar a gente não come. O modo de vida é melhor no interior porque você pesca. Aqui, se a gente tiver com fome, não tem o que comer. Muito indígenas vem para a cidade sem falar o português, daí é muito preconceito que sofrem. Eu [não sofri tanto] porque já moro aqui desde os sete anos. Já sei falar um pouco o português. Outros parentes nosso vem de lá, porque já não tem mais o ensino para eles. Passam muitas dificuldades.*

Os índios têm vergonha de falar em sala de aula porque não sabem falar o português, não é que tenha vergonha de ser índio. Ainda existe o ritual da tucandeira, eu, por exemplo, passei umas 15 vezes, mas não completei. Os velhos ainda contam histórias. Tem um que até viajou para a Europa por causa dessas coisas que ele conta. Ainda tem a sabedoria dessas coisas. Eu, principalmente, gosto muito de escutar as narrativas. Ainda me lembro [da história] do guaraná, o tuxaua Adelino contou.

Os jovens não estão conservando as narrativas. A gente espera melhoria [por parte do governo]. A gente vem estudar, só que não tem estrutura na cidade. Aí o que a gente faz aqui? A maioria das pessoas se perde. A maioria dos alunos bebe, se metem nas drogas, que não era para ser assim. Eu [vejo] muito dos nossos parentes de 13 e 15 anos que já bebem. Acho isso muito ruim porque pega mal para a nossa etnia, mas não é todo sateré que faz isso. Tem gente que estuda mesmo, mas tem gente que vem [só] beber. O governo tem recurso, mas não olha para nós.

Canclini (2003), ao se referir às transformações culturais vivenciada na contemporaneidade, fala das “relações interculturais” onde os atores desse contato, podem entrar e sair desse encontro sem prejuízo, pois não há representação de uma única identidade, logo,

Este caminho talvez libere as práticas musicais, literárias, e midiáticas de missão ‘folclórica’ de representar uma só identidade. A estética abandona as tentativas de convertê-la em pedagogia patriótica [...]. A primeira condição para distinguir as

oportunidades e os limites da hibridação é não tornar a arte e a cultura recurso para o realismo mágico da compreensão universal (Canclini, 2003, p. XL).

A maioria dos indígenas é consciente das transformações que passa seus hábitos seus costumes, seus gostos, suas crenças. Os mais resistentes vivem em um dilema: de um lado, as narrativas contadas pelos sateré mais velhos, evocando uma tradição, seriam as “verdadeiras” narrativas, pura, sem contaminação? De outro lado, a juventude indígena, principalmente, os que transitam nas cidades de Parintins, Barreirinha e outros centros urbanos do Baixo Amazonas, não ouvem mais histórias, apresentam outros hábitos bem diferentes dos seus pares mais velhos. É comum vermos um índio sateré, navegando na Internet com seu notebook, bebendo uma coca-cola, ou ainda usando o corte de cabelo semelhante ao de pessoas famosas. Ainda existe uma resistência nos discursos de certos pesquisadores, estudiosos da cultura indígena, em aceitar este novo contexto.

1.2 ORGANIZAÇÃO SOCIAL E ECONÔMICA DA TRIBO SATERÉ-MAWÉ

Os Sateré-Mawé organizam-se socialmente em grupos chamados *Ywanias* que por falta de uma tradução pode ser compreendido como clãs. De acordo com Alvarez (2009, p. 18) os “clãs podem mencionar: *Sateré* (Lagarta de Fogo); *Waraná* (Guaraná); *Akuri* (Cutia); *Awkui* (Guariba) [...]”. Os nomes dos clãs referem-se a animais ou plantas que, além de proteção para esses grupos, simboliza poder, força, esperteza e determinação. A maioria dos clãs vive do extrativismo vegetal e da pesca. A extração do guaraná foi a base econômica mais importante desse povo, mas atualmente, por falta de incentivo financeiro, por parte do Governo Federal ou por falta de cooperativas o guaraná está desaparecendo das terras dos Sateré-Mawé.

Independente de qualquer clã a bebida feita do guaraná, o *çapó* é base da alimentação do Sateré-Mawé. Se faltar a bebida em alguns desses grupos, sentem-se impotentes. Atualmente, os Sateré do Andirá vivem da “plantação de verduras, legumes e tubérculos (mandioca, cará, batata-doce, jerimum), e outras [atividades] de menor expressão, constituem-se na principal ocupação produtiva da população Sateré-Mawé [...]” (2005, p. 113). Segundo os dados demográficos de Teixeira (2005), entre essas outras ocupações dos sateré inclui-se a de professor e estudante que vem crescendo a cada ano. Mas os trabalhos coletivos ainda

existem entre as comunidades indígenas que constantemente se reúnem em *puxirão*¹ para juntos realizarem suas atividades, especialmente na extração da mandioca. Em cada comunidade existe a divisão de trabalho. Cabe às mulheres a tarefa de fazer os alimentos, em particular os derivados da mandioca. Sobre essa produção alimentar Gastão Cruls (2003) ao abordar uma das atividades dos indígenas da Amazônia fala do complexo da mandioca, afirmando que,

[...] são as mulheres que fazem a sua plantação, abrindo no solo, a cavadeira de pau, os buracos recebem os estolhos; são elas que fazem as várias capinas de lavoura, enquanto as plantas estão crescendo; são elas, finalmente, que vão arrancar as raízes e as trazem da roça até a maloca, em grande cesto suspenso às costas. Ora, tudo isso, trabalho penosíssimo, pareceu a muita gente que seria encargo mais condizente com as energias do sexo forte, mas de que os índios se esquivam apenas por espírito de pura madraçaria. Razões outras, porém, e bastante aceitáveis, quando lembradas, explicam porque, na América indígena, como já ocorria entre os Medas e os Persas, a agricultura sempre esteve confiada às mulheres. Em primeiro lugar, entre os povos primitivos, não raro existia a crença de que à mulher, ser fecundo por excelência e que tem por função precípua procriar, é que deve ficar entregue o trabalho da multiplicação das plantas. (Cruls, 2003, p.218 – 219).

Essa forma de trabalho entre os Sateré-Mawé do Andirá vem se modificando, pois atualmente até as crianças participam da produção familiar, uma vez que a fabricação da farinha “e dos outros derivados [da mandioca ficam] a cargo das mulheres, com ajuda das crianças” (Teixeira, 2005, p. 126). De acordo com as pesquisas deste autor, 90,4% das famílias Sateré-Mawé trabalham na produção dos derivados da mandioca, considerada uma das maiores fontes econômicas dessa etnia. Já a produção do guaraná, mesmo não sendo a principal base econômica tem grande importância para a organização social e econômica da população sateré, pois foram eles os grandes responsáveis pela domesticação da semente do guaraná.

Teixeira (2005) apresenta algumas distinções entre o guaraná produzido pelos Sateré do “guaraná produzido pelos não indígenas, na região de Maués, chamado Guaraná de Luzéia [...] de qualidade inferior porque é beneficiado sem o conhecimento e esmero das práticas tradicionais dos Sateré-Mawé” (p. 130). Pereira (2003) observa que no plantio de alguns vegetais como o guaraná, os índios fazem rituais de magia para que ocorra boa colheita. A técnica de manejo também é diferente da dos “civilizados” “porque selecionam as sementes e as plantam poucos dias após a colheita, com o arilo ainda não entrado em fermentação” (p.

¹ Expressão tupy que significa “trabalhar com as mãos”. Existem algumas variantes dessa palavra tais como *puxirum*, *pultirão* ou *multirão*.

51). O guaraná para os sateré representa mais que um alimento, é uma entidade protetora, uma autoridade diante de outros grupos. Mas esse aspecto mítico será discutido mais adiante. No que se refere à estrutura social dos Sateré-Mawé, Alvarez escreve que:

A estrutura social inclui valores [expressando] a dualidade entre a face guerreira e a face do diálogo [...]. Este dualismo se expressa no Porantin, objeto sagrado para o grupo[...] é similar ao tacape utilizado como arma pelos grupos tupinambás [...] o Porantin seria a arma que o herói cultural tomou dos clãs dos veados (2009, p. 18).

Na narrativa, traduzida por Uggé sobre a origem do Porantin fala que este objeto era a arma de um demônio e que o pai dos sateré, simbolizado pelo deus cristão, retirou do bastão todas as histórias más e deu de presente ao primeiro sateré, Wasiri, para que preservasse a memória de seu povo. Segundo Uggé, o Porantim

[...] es um bastón de madera em forma de remo, de 140 cm., com 12 cm. de ancho, a um lado y 5 cm. al outro. En la parte más ancha tiene gravados de líneas y dibujos em forma de rombos, que según los indios narran a um lado los eventos favorables de la tribu, y al outro los malos (Uggé, 1991, p. 46).

Nessas peças de madeira, estariam registradas as principais narrativas da etnia; os assuntos são variados como “acontecimentos guerreiros, sociais, políticos e religiosos, bem assim lendas conhecidas por grande número de indivíduos da tribo [...]” (Pereira, 2003, p. 101). Uggé (s/d) fala que atualmente existem três cópias do Porantim que ficam guardados, em diferentes comunidades, pelos velhos tuxauas. Os novos tuxauas não sabem mais “ler” o Porantim, pois de acordo com este comentário coletado por Uggé:

No ‘Puratin’ está escrito como foi formado o mundo, o guaraná, a mandioca. É o primeiro livro dos nossos antepassados. Eu gostaria que as crianças aprendessem na sala de aula o que está escrito no ‘Puratin’ isso porque ninguém mais o conhece [...] (tuxaua Emílio, rio Marau) (s/d, p. 93-94)

A falta de conhecimento dos sateré sobre o conteúdo dessa peça faz, gradativamente, os novos indígenas perderem as referências simbólicas deste objeto. Ainda existe uma aura de sacralização que o envolve, uma vez que, a maioria dos membros da tribo não tem acesso ao Porantim, dificultando a difusão de seu conteúdo. Esse patrimônio cultural ainda tem muito a ser pesquisado por linguistas, paleontólogos, antropólogos, entre outros.

Nunes Pereira (2003), já encontrou profundas modificações nas moradias dos Sateré-Mawé, influenciadas pelos colonizadores, pois a cultura é algo movente que pode se

modificar, se ressignificar, mas há elementos que resistem aos padrões de outra cultura. É o caso da construção das casas que mesmo tendo as divisões, a arquitetura semelhante às do colonizador alguns aspectos permanecem como, por exemplo, a palha que ainda serve de cobertura para as maiorias das residências da Tribo.

Na atualidade, a organização social e econômica da etnia Sateré-Mawé também passa por mudança. Percebe-se essa transformação, principalmente, entre os índios que moram na cidade. A maioria vive do artesanato ou de doações feitas por entidades não governamentais. A casa de Trânsito é cedida pela Diocese de Parintins, mas possui uma infra-estrutura comprometida e não pode oferecer o mínimo necessário para a estada dos indígenas durante o período em que precisam vir à cidade.

1.4 MITOLOGIAS

Para Roland Barthes o mito é uma fala, mas “são necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito” (Barthes, 2012, p. 199). Os fatores históricos e culturais são determinantes no jogo duplo dos sistemas semiológicos, o primeiro sistema da língua propriamente dita e o segundo o da metalinguagem.

Para este autor, a metalinguagem é o próprio mito, pois esta “é uma segunda língua na qual se fala da primeira” (Barthes, 2012, p.2006). Na fala mítica o significante apresenta duas concepções, a saber, o significante linguístico refere-se ao sentido da frase enquanto que o significante mítico refere-se à forma. O terceiro termo é o próprio conceito, o signo a que Barthes designa de “mito de *significação*”.

O significante mítico se apresenta de forma ambígua. É ao mesmo tempo sentido e forma. No plano do sentido, apreende-se uma realidade “sensorial”, diferente do signo linguístico que “é de ordem puramente psíquica” (Barthes, 2012, p. 2008). Na linguagem mítica não há uma equação entre significado e significante conforme o sistema linguístico de uma determinada língua, pelo contrário, um simples gesto “poderá servir de significante a um conceito repleto de uma história extremamente rica” (Barthes, 2012, p.211).

O narrador oral apresenta essa particularidade, quando um riso musical, um gesto facial, fala mais que as palavras porque não existem palavras que expressem toda a sua carga de significação. Nesse sentido, o mitólogo, de acordo com Barthes, deve aprender a conviver com neologismos para adaptar uma terminologia sobre a qual gostaria de expressar.

No sistema semiológico mítico tanto forma quanto conceito estão claros e postos em evidência no enunciado, ao contrário do sistema linguístico em que ocorre pares de oposição entre presença e ausência, definido por Saussure como sintagma e paradigma, respectivamente. O significante mítico apresenta duas faces, uma plena de sentido e outra vazia que é a forma. Barthes afirma que o mito é semelhante à representação do *álibi* que pode ou não estar em determinado lugar, “pois o mito não tem a verdade como sanção [...] o sentido existe sempre para *apresentar* a forma; a forma existe sempre para *distanciar* o sentido” (Barthes, 2012, p.215). Segundo Lévi-Strauss “o mito faz parte da língua, é pela palavra que o conhecemos, ele pertence ao discurso” (2012, p. 297).

A etnia Sateré-Mawé acredita na presença criadora dos espíritos em todos os elementos da natureza e o mesmo “espírito universal é também chamado Ser Supremo” (Uggé, s/d), Tupana que na tradição Tupy é a força poderosa do deus do trovão. Sobre tupã, Câmara Cascudo diz que “Tupã ou Tupana um deus criado pela catequese católica no século XVI e nome imposto pelo hábito às crianças e aos catecúmenos. O vocábulo daria apenas a imagem do trovão (Cascudo, s/d, p. 882). Na verdade, Tupã já existia não como divindade, mas apenas como conotativo para o som do trovão (Tu-pá, Tu-pã ou Tu-pana, golpe ou baque estrondeante), portanto, não passava de um efeito, cuja causa o índio desconhecia e, por isso mesmo, temia. Esse deus aparece constantemente nos mitos de origem da etnia Sateré-Mawé com o nome de *Wassiri-Anumawato*.

O mito sempre se reporta a uma realidade, por isso é uma história reverenciada, sacralizada, revelando a origem das coisas, mais que isso, tem como função básica, em todas as ações humanas, interagindo com o universo. O mitólogo observa a distinção que algumas tribos indígenas fazem da narrativa mítica. Os acontecimentos retratados na narrativa mítica têm uma relação direta com os acontecimentos da vida prática nas sociedades tradicionais. Os acontecimentos míticos são reatualizados, revigorados toda vez que se re(lembra), através de um ritual ou mesmo de uma narrativa, tanto os ouvintes como o narrador ou narradores revivem aquele ato primordial.

As narrativas míticas Sateré-Mawé apresentam alguns aspectos ritualísticos como a Dança da Tucandeira em que o canto rememora as origens dos peixes, dos animais que servem de alimento, das plantações, como a mandioca, as grandes águas e a origem do demônio. Conforme este trecho da narrativa traduzida por Uggé:

Esses cantos sobre a tucandeira [...] chamam-se ‘Todos os Tatus saindo do Trovão’[...]. Desde quando o ser humano foi feito do pó da terra é que surgiu este canto. Para nós índios a tucandeira vai dar mais saúde. [...]. O canto verdadeiro é muito comprido e fala sobre tudo que existe. [...] O Tatu tirou a formiga para o irmão dele se ferrar [...] com a primeira água teve início a festa da tucandeira, o peixe pintou o filho (canto repetido)
Por isso o peixe aracu é pintado .
[...]
com a primeira água os pássaros se pintaram
[...]
Agora vou falar sobre a primeira mandioca
Hate jogou o jacaré [...] por causa da filha do jacaré que Hate queria casar [...] (s/d, p. 70-71).

No canto da tucandeira, coletado por Nunes Pereira (2003), o conteúdo do canto é apenas sobre a ferrada da formiga “nos moços para ficarem espertos”. Isso mostra a revitalização do mito e em uma das marcas da narrativa oral o mito se repete, mas seu conteúdo é amplificado conforme o contexto. O rito da tucandeira é um mito de origem, desembocando em uma “cosmogonia” pelo fato de suscitar todas as criações existentes no mundo.

Os Sateré-Mawé acreditam na força vital do *totem* que é manifestado nos clãs. “A vegetais e animais, principalmente recorriam os Maués como a protetores ou deles se diziam ou dizem ainda oriundos” (2003, p. 80). Cada clã possui um nome relacionado a bicho e plantas devendo respeitar o seu objeto totêmico, como por exemplo, o clã do guaraná deve respeitar a planta guaraná e tudo o que provém dela, para que o clã tenha força e sabedoria.

Os Sateré-Mawé possuem uma visão maniqueísta das forças espirituais que representam o bem e mal. Atualmente essa concepção é marcante por causa da influência do cristianismo. Como as narrativas estão impregnadas dessa imposição ideológica, aparecem nelas, constantemente, alguns nomes de santos como São Sebastião e Santa Maria. A representação do espírito mal se assemelha à concepção de demônio influenciado pela religião cristã.

As narrativas são impregnadas de feitiçarias que podem curar ou matar um ser vivo. O feitiço faz parte da crença desse povo. Segundo Uggé (s/d p. 15) “o espírito (alma) do feiticeiro durante o sono pode sair do corpo e exercer poderes sobre os seres vivos ou coisas por intermédio de espíritos superiores”. Essa questão da magia é comum nos rituais dos sateré que costumam usar o termo “arte” ao invés de magia. Na história do guaraná, traduzida por Uggé, a índia fica grávida porque os homens araras fazem “uma arte” sobre as folhas onde

ela estava sentada. Há muitos estudos, principalmente de antropólogos, sobre o pensamento mágico, conforme Torrianni,

[...] a ciência já pressupõe, num nível metodológico que a magia é pseudociência, sua conclusão ao estudar casos concretos, de práticas mágicas, apenas confirmam circularmente, seus próprios pressupostos metodológicos. Assim, nada aprendemos sobre a magia em si além do que dela julga o antropólogo positivista (2011, p. 120).

Para este autor, querer compreender a magia ou compará-la à luz da ciência é um equívoco. A forma mais sensata de entendimento seria “relacioná-la com a arte”. A partir dos estudos de Collingwood (2011), a arte tem como finalidade estimular as emoções como a dança, a performance teatral bem como todo tipo de representação. Nesse sentido, a magia, segundo Collingwood:

[...] é uma representação na qual a emoção evocada é uma emoção valorizada por sua função na vida prática, evocada com a finalidade de que possa desempenhar essa função, e alimentada pela atividade mágica enfocada na vida prática, que dela precisa (Collingwood apud Torrianni, 2011, p. 121).

E acrescenta ainda o fato de “uma sociedade que, como a nossa, pensa que superou a necessidade da magia, ou estaria errada ao crer nisso, ou é uma sociedade moribunda, em via de extinção por falta de interesse em sua própria manutenção” (Collingwood apud Torrianni, 2011, p. 121). No âmbito literário, o que mais interessa ao se estudar a magia é a sua representação. Nos rituais sempre acontecem esses momentos performáticos de arte no sentido de envolver, por meio da voz, do corpo, tanto os atores-narradores quanto os espectadores-ouvintes.

Para compreender o pensamento mítico, Lévi-Strauss criou um método de pesquisa, observando os diferentes modelos de narrativas. Esse método difere do modelo imposto pela pesquisa científica. O antropólogo percebeu que as narrativas míticas mudavam constantemente, ou seja, havia muita “incoerência”, lacunas que o pensamento “racional” não compreenderia. Foi, principalmente, essa particularidade que lhe chamou atenção, propondo-se a estudar as variantes do mito que são, segundo Werneck, “os conjuntos de mitos narrados sob a forma de fragmentos, que mais se assemelham a retalhos, nos quais não predominam nem a lógica nem a coerência narrativa” (2011, p. 146). Essa observação aponta para a particularidade na gênese da narrativa mítica calcada no texto oral. Cada performance do texto oral é singular, único, portanto, nessa trama da linguagem “o mito se alarga, se distende,

se deforma, se concentra, se exaure”(Werneck, 2011, p. 151). Nessa dinâmica o mito se atualiza, por meio de uma experiência estética que une magia e arte.

O mito, na concepção de Barthes, é a metalinguagem. Ele não está preocupado em ser a verdade, mas com a utilidade das coisas, ou seja, aquilo que tem valor para um determinado grupo pode ser menosprezado por outro e se para este grupo o mito não tem valor é porque não pertence a ele. As narrativas orais têm um valor mítico tanto na forma quanto no conteúdo com nos elementos mágicos, nos encanamentos, nas feitiçarias e este valor está pautada nessa linguagem deformada, do sentido literal para desaguar na polissemia discursiva, na significação da palavra que se desdobra em imagens.

CAPÍTULO II: AS NARRATIVAS SATERE-MAWÉ

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares [...] (Barthes).

O estudo da crítica, ao se propor compreender (ler) a narrativa à luz de uma ou mais teorias deve-se, em primeiro lugar, estabelecer os pressupostos teóricos dessa leitura que é o seu principal objeto de estudo. As teorias que se debruçam sobre os estudos das narrativas sejam numa perspectiva antropológica, sociológica ou literária, divergem entre si. Essas divergências são postas no campo teórico. Cabe ao crítico elucidar uma ou mais teorias a partir da sua experiência leitora com o texto. Desse modo, Zumthor (1997) discorre sobre os problemas teóricos ao estudar a poética da oralidade por faltar um modelo, um instrumento metodológico capaz de analisar, com precisão, o texto oral, dando-lhe *status* de texto literário.

Ao analisar a estrutura da narrativa, Barthes (2008) discute, no campo epistemológico, algumas teorias possíveis de se aplicarem a esse estudo, como as dos formalistas russos, Strauss (1986) e Greimas (2008) que respondem, de forma satisfatória, a todas as formas de narrativas. Ou a narrativa “é uma acumulação de acontecimentos [...] ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise” (Barthes, 2008, p. 20). Nesse sentido, os estruturalistas propõem uma análise estrutural nas diferentes formas narrativas dentro de um sistema linguístico com regras fixas.

As narrativas orais apresentam uma dinamicidade maior do que as escritas devido à presença da voz mediatizada pelo corpo. A esse fenômeno, Zumthor (2007) se coloca na posição de leitor interrogando-se sobre “o papel do corpo na leitura e na percepção do literário” (Zumthor, 2007, p. 23), por meio da performance. Nesse ponto, o medievalista aproxima o texto oral a uma forma de expressão dramática. Daí a importância que se dá às narrativas orais Sateré-Mawé, presentes no livro “As Bonitas Histórias Sateré-Mawé”, de Uggé (s/d) adaptando-as para a linguagem teatral.

2.1 ESTRUTURA DA NARRATIVA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

O modelo teórico de análise da narrativa proposto por Barthes tem como base a linguística, pois um dos grandes problemas colocados pelo autor está na generalização de análise, ou seja, num modelo que “está implicado em todo discurso (*parole*) sobre a mais

particular, a mais histórica das formas narrativas” (Barthes, 2008, p. 20). É unânime a ideia de que todo texto narrativo tem uma estrutura, mas Barthes questiona sobre a base da análise literária, a partir “do modelo das ciências experimentais” (2008, p. 21). Dessa forma, toda narrativa, nas suas peculiaridades estaria fadada a uma análise generalizante.

Algumas teorias linguísticas, em particular as dos formalistas russos, divergem desse modelo. Esses teóricos propõem, para a análise literária, “uma teoria dos níveis” dentro de um sistema de significação que fosse capaz de explicar os diferentes níveis da narrativa, como exemplo, a descrição nos seus “níveis fonético, fonológico, gramatical, contextual” (Barthes, 2008, p. 25). Os níveis da narrativa podem aparecer de várias formas, mas de maneira geral apresentam o sistema linguístico de símbolos, das regras sintáticas no plano discursivo. Cada nível pode estar subordinado a outro, dentro de um sistema hierárquico.

Entre os vários níveis da narrativa, Todorov (2008) apresenta “dois grandes níveis”: o da história e do discurso. O nível da história refere-se à lógica com que as ações das personagens são descritas, ou seja, a estrutura sintática das personagens. Já no nível do discurso, trabalha com as categorias de tempo, aspectos e modos de narração. Sejam quantas forem a quantidade de níveis, a narrativa apresenta uma hierarquia de “instâncias”. Nesse sentido, para a compreensão de uma narrativa, Barthes afirma que,

Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos, horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro (Barthes, 2008, p. 27).

Os níveis da narrativa compreendidos por Barthes constituem um “perfil provisório”, servindo mais para uma melhor compreensão didática. Para isso, o autor distingue três níveis de descrição: o nível das funções, das ações e da narração. Para este estudo se aplicará os dois últimos níveis. No que tange às ações, o autor menciona a teoria actancial proposta por Greimas. Actantes são os papéis ou posição que a personagem pode exercer dentro da narrativa. Já o nível da narração proposto por Todorov refere-se ao nível discursivo. Sobre as relações entre os três níveis discursivos Barthes explica que,

[...] estes três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva: uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante, e a própria ação recebe sua significação última, pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código (Barthes, 2008, p.27-28)

Nessa concepção, a linguagem dos sentidos, nos níveis funcional, actancial e discursivo, constitui a narrativa que comparada a uma frase pode ser descrita em vários níveis, mas esta frase só terá sentido dentro de um sistema capaz de integrá-los a fim de produzir o seu significado. Todos os níveis, isoladamente, podem ser descritos, mas “nenhum nível pode por si só produzir significação” (Barthes, 2008 p. 25).

As narrativas orais Sateré-Mawé sintetizam a memória dos seus ancestrais, os elementos simbólicos da cultura desse povo são apresentados nos rituais, nas danças e nas suas narrativas, revelando os seus hábitos, as suas crenças bem como a sua organização social. O livro “As Bonitas Histórias Sateré-Maué”, de autoria de Henrique Uggé, apresenta oito narrativas míticas escritas na língua materna, transcritas e traduzidas por professores da própria etnia Sateré-Mawé (Anexo I). Para esta análise, elegeu-se uma das narrativas: o Mito do Guaraná, observando algumas semelhanças com o mito cristão já que uma das temáticas centrais da narrativa gira em torno do sacrifício de uma divindade. Sobre essa questão ideológica da influência do cristianismo entre os grupos étnicos amazonenses, Krüger afirma que:

[...] seus valores culturais foram alvo da sanha devastadora dos missionários, no inevitável conflito entre as civilizações aborígene e adventícia. O catolicismo nada assimilou dos mitos amazônicos; o inverso, porém, aconteceu frequentemente, como se pode constatar em diversas narrativas coletadas (Krüger, 2003, p.49).

Sabe-se que a maioria das narrativas orais dos povos da Amazônia, foi coletada por missionários. Desde os primeiros relatos de viajantes, como os portugueses e os espanhóis, objetivava-se implantar o cristianismo nos países colonizados. No Amazonas, essa realidade não foi diferente, os missionários sempre tiveram mais acesso a esses grupos étnicos. O primeiro texto brasileiro foi escrito por um frei, a Carta de Pero Vaz de Caminha, e nem por isso deixou (deixa) de ser um dos mais discutidos dentro da literatura nacional. Nesse sentido, as narrativas orais coletadas por missionários não perdem seu valor, no âmbito acadêmico, pois, para a crítica, o mais importante é a análise da estrutura, da lógica dos acontecimentos míticos, que deve se sobrepor ao plano discursivo ideológico. A seguir será apresentado um trecho da “História do Guaraná”:

A história do guaraná é comprida. Quero que vocês ouvintes respondam e completem o que eu vou contar desde o começo. Antigamente, no tempo dos

homens houve uma reunião. Tinha um homem que tinha um filho pequeno. E o homem avisou que iria por aí, pelo mundo inteiro. Disse ao filho:
[...]
vão chegar pessoas que vão perguntar da minha planta. Você não conta nada. E o pai foi embora.
Quando o homem saiu, já tinha chegado uma pessoa que perguntou ao menino:
o que é aquela planta que está no terreiro do teu pai?
[...]
Mais tarde veio outra pessoa que falou:
o que é aquela planta muito bonita que está no terreiro do teu pai?
Primeiramente o menino não queria contar, mas depois contou desobedecendo a ordem do pai dele (Uggé, s/d p. 29).

Antes mesmo da história, propriamente dita ser iniciada, o narrador esclarece aos ouvintes o fato de que esta será longa e que os mesmos deverão completá-la. Isto aponta para uma marca do discurso oral que Barthes chama de “protocolos convencionais de apresentação, pois se sabe que o “autor” não é aquele que inventa as mais belas histórias, mas o que domina melhor o código cujo uso partilha com os ouvintes [...]” (2008, p. 53). Convergindo com essa ideia de Barthes, Benjamin (1994) se refere ao narrador como homem sábio porque sabe dar conselhos para os ouvintes bem como ouvi-los. Após essa particularidade introdutória de narrar, acontece a primeira ação no plano discursivo: o pai avisa ao filho que vai sair pelo mundo e o filho deve guardar um segredo de não revelar o nome da planta a ninguém. Mas o filho desobedece e por isso terá como castigo a própria morte.

No nível das ações, as personagens exercem várias funções. Greimas (2008) identifica seis actantes no universo narrativo: S= Sujeito (herói); O = Objeto (valor); D1= Destinador (remetente); D2= Destinatário (receptor); A= Adjuvante (ajudante); T= traidor (opositor). Nos planos sintagmático e paradigmático visualizam-se os papéis actanciais e suas ações na sequência narrativa. Para Greimas “o conceito de actante substitui com vantagem o termo personagem [...], visto que cobre não só seres humanos, mas também animais, objetos e conceitos (Greimas, 2008 p. 21).

Nessa concepção teórica, as funções das personagens ocorrem de acordo com sua posição sintagmática ou paradigmática no percurso narrativo. Como se observa nesta sequência, os papéis mudam de acordo com as ações das personagens. O pai, além de estar na posição de sujeito e de destinatário, torna-se traidor em relação aos peixes.

No nível discursivo, busca-se a compreensão do sentido da narração e esta é concebida através de dois planos ou eixos: horizontal, aspectos sintagmáticos da narrativa e outra vertical, o eixo das possibilidades, o paradigmático. De acordo com Todorov (2008, p. 227),

“descobre-se, pois no conjunto da narrativa uma dependência entre certos elementos” desses dois planos. O sentido do texto só é garantido quando todos os seus elementos se correlacionam entre si. Nada é gratuito no plano narrativo como as repetições e as ações das personagens. Ao falar sobre o seu processo de criação, Flaubert esclarece que “não há no meu livro uma descrição isolada, gratuita; todas servem aos meus personagens e têm influência longínqua ou imediata sobre a ação” (apud Todorov, 2008 p. 219).

2.2 ELEMENTOS SIMBÓLICOS PRESENTES NO MITO SATERÉ-MAWÉ

As histórias míticas do povo Sateré-Mawé, no Baixo Amazonas, ainda conservam elementos simbólicos e culturais das crenças, religião, constituição política e econômica da tribo. A história do guaraná, coletada por Uggé, apresenta duas partes, aparentemente desconexas.

A primeira parte, já relatada, trata da morte de um menino que ao desobedecer ao pai é transformado em uma planta venenosa, o Timbó. Na segunda parte da história, o pai do Timbó manda sua irmã, Santa Maria, ir à floresta pegar *mani-uara*, uma espécie de saúva, para se alimentarem. Na primeira vez, ela não traz a formiga, na segunda, o irmão de Santa Maria, adverte a irmã para ter cuidado com os homens araras, pois não deveria sorrir para eles. Santa Maria se encontra novamente com os homens araras que fazem uma magia sobre as folhas em que ela estava sentada, fazendo-a engravidar. O irmão tenta matar a criança, defumando a barriga da mulher. Todas as vezes que Santa Maria vai à mata e “ralha” com os araras, depois disso fica grávida.

Na última ida à floresta, os homens araras perseguem a índia, mas esta diz que não os quer. Porém, começa a sentir alguns cheiros vindo dos araras. Ao sentir o primeiro “cheiro”, ela se afasta devido o odor ser ruim; já o outro, considera bom. Nesse instante passa, entre as pernas da Santa Maria, uma cobra, lambendo-a. Logo, engravida novamente. Mas seu irmão, o Pai do Timbó, fica furioso porque não queria um filho de cobra junto dele. O menino cresce e certo dia vai pelo caminho pegando castanha para sua mãe e seu tio manda seus filhos matarem-no. Primeiro, com uma flechada bem no peito, depois com um laço para despedaçá-lo ao meio. Ao ver o filho morto, Santa Maria faz uma magia: arranca-lhe o olho, transformando-o em guaraná. Do outro pedaço da criança, a mãe tira os testículos e enterra

em um buraco. Passado um tempo, vários animais vão surgindo do buraco (túmulo) como a anta, a cutia, os porcos etc.; e o menino é ressuscitado.

Nunes Pereira (2003) apresenta uma das versões desse mito, mas a história do Timbó é separada da do Guaraná e o desfecho é outro. O mito, conforme Strauss (1986), opera por intermédio de vários códigos. Seria como, por exemplo, traduzir um texto para vários idiomas e uma dessas traduções fosse a que apresentasse o sentido “mais profundo” do que as outras. Além disso, uma das marcas do texto oral é sua dinamicidade, vai sempre existir novas versões para uma mesma história. Nesta versão, destacam-se alguns elementos simbólicos como: o timbó, a formiga, homens araras, o cheiro e a metamorfose.

O timbó é uma espécie de cipó venenoso e os índios utilizam sua raiz durante a pesca. Esta prática de pescaria não é exclusiva da Tribo Sateré-Mawé, pois os índios Jivaro, habitantes da fronteira entre Equador e Peru, também pescam (vam) da mesma maneira. Sobre esta questão, Strauss se reporta às pesquisas de Karsten ao afirmar que:

Entre os Jivaro e os Canelo, quando os homens plantam timbó, em seguida se abstêm de comer os intestinos e o sangue dos animais caçados [...] e órgãos como os pulmões, o coração e o fígado. Não podem comê-los porque se o fizessem a planta apodreceria [...] Se as mulheres comessem os intestinos dos animais, as plantas (que elas cultivam nas roças) ficariam despedaçadas e estragadas (apud Strauss, 1986 p. 29).

Essa ideia de impureza ou de “sujeira” do vegetal, nas pesquisas do antropólogo, está relacionada ao fato da planta ser “rasteira”. A forma dos intestinos é semelhante ao cipó, comer as vísceras dos animais prejudicaria o trabalho. Já os índios Munduruku acreditam que a pescaria com o timbó é feita por espíritos de um mundo inferior. Os Machiguenga, quando caçam, jamais deverão comer as vísceras do animal, caso contrário “elas virariam cipós nos quais o caçador ficaria preso” (Karsten apud Strauss 1986 p. 30). Logo, a semelhança do timbó está relacionada com o mundo inferior (intestinos) e a excrementos. Strauss observa que a doença “mais temida pelos Machiguenga” (p.30) é aquela em que os intestinos apodrecem: a disenteria.

Outro elemento simbólico presente nesta narrativa é o cheiro. Strauss (1986), nos seus estudos antropológicos, observa que o cheiro pertence ao mundo natural e social, carregando algumas características “que remetem a valores simbólicos” (p. 15) desses mundos. Vários grupos indígenas se (re) conhecem pelo odor. Na história do Guaraná, a índia “escolhe” um dos homens araras pelo cheiro bom (atrativo). Nesse sentido, no mundo natural o cheiro

refere-se à força, à virilidade, etc.; já para o mundo social, o cheiro confirma as qualidades bem como os hábitos culturais.

Numa outra acepção, Oscar D’Ambrósio (1984) traz alguns ensaios sobre os mitos e símbolos em Macunaíma, aproximando o estudo da crítica literária com o estudo da mitologia. Comparando alguns símbolos da narrativa Sateré-Mawé com os de Macunaíma, proposto por D’Ambrósio, a “História do Guaraná” traz alguns elementos vinculados à terra como por exemplo: o cipó (a raiz do timbó), a formiga e a cobra, exercendo uma vitalidade “transformadora”. As formigas, em várias culturas conotam diferentes significados. Em algumas tribos indígenas, as mulheres estéreis são levadas a um formigueiro com a intenção de ficarem férteis. Nessa narrativa, observa-se que Santa Maria era uma velha, conforme esta passagem:

[Santa Maria] chegou ao lugar das mani -uaras e quebrou algumas folhas para sentar-se [...], ela era a velha Santa Maria [...]. Depois que a mulher foi embora, as araras desceram no lugar, em que ela estava sentada, e fizeram uma arte, por isso a mulher ficou gestante (Uggé, s/d, p. 34).

O fato de ser velha pressupõe-se que Santa Maria era estéril. Segundo D’Ambrósio, nas tribos indianas Dogon e Bambara “as mulheres estéreis [...] são aconselhadas a sentar-se sobre um formigueiro, pedindo ao deus Amma que as torne fecundas” (p. 38). No mito Sateré-Mawé, a formiga é representada em duplo sentido: serve de nutrição para o corpo (alimento) e para os órgãos sexuais (fecunda). Já os homens araras representam os estrangeiros pertencentes a outra etnia. Daí o ciúme do irmão em não aceitar a gravidez de Santa Maria. Sobre essa questão identitária, de paternidade, Strauss escreve que:

[...] vários povos, sobretudo a família Karib, dão nome de animais aos povos estrangeiros e lhes atribui uma aparência física, um caráter de acordo [...]. Os quatis machos e abutres fêmeas deram origem às tribos estrangeiras. Entre estas [...] as que foram geradas por araras machos e abutre fêmeas são mais fortes do que os Waiwai (1986, p. 13- 14).

Esta seria uma das explicações antropológicas interessante para justificar a paternidade da criança no mito do guaraná. Sabe-se que no mundo natural, as fêmeas preferem machos fortes para a perpetuação da espécie. É evidente que esta é uma visão evolucionista, mas foi isto que Darwin e Schopenhauer constataram na força da natureza, ou seja, ela própria seleciona, descarta se sobrepondo às vontades racionais do homem.

Além da formiga como sinal de fertilidade, a cobra, no cristianismo, simboliza tentação, numa visão psicanalítica parece bem evidente na narrativa que a índia aproxima-se do estrangeiro através do cheiro (atração) e logo surge a serpente (falo), ou seja, a consumação do ato sexual.

Uma das estratégias das narrativas míticas é a utilização de elementos mágicos e fantásticos, entre outros, destaca-se a metamorfose que procura trazer explicações racionais para a “natureza psíquica e física” do mito. No mundo natural é comum haver transformações de alguns seres em outro, num determinado momento de sua existência. Nesse sentido, metamorfose, conforme Pires (2011) “é transformação, mudança, passagem de um estágio a outro, abertura para a vida ou conservação dela” (p.231). No sentido psíquico, a palavra toma outras conotações como “mudança de caráter, transformação moral ou aprendizado” (Pires, 2011 p. 231). Na “História do Guaraná”, a palavra apresenta as duas concepções quando se deseja perpetuar, conservar uma existência. O menino morre para adquirir outra vida, sua existência continua na bebida feita do guaraná, alimento sagrado para os Sateré-Mawé.

A teoria dos níveis, proposto pelos formalistas russos, viabiliza a interpretação nos campos semiológico ou/é mitológico dessa forma narrativa. Convergindo com as ideias dos teóricos da linguagem, o antropólogo Lévi-Stauss (1986) propõe uma possibilidade de interpretação do mito indígena a partir de uma lógica estruturalista do pensamento mítico e sua permanência no pensamento moderno bem como o significado do mundo e da existência humana. No plano simbólico da narrativa verifica-se uma riqueza de elementos no discurso mítico surgindo de forma plurissêmica. É o caso da metamorfose que, “pode estar ligada ao ciclo da morte, do renascimento ou ressurreição, quando determinado mito fundador morre e renasce [...] perpetuando-se entre os homens” (Pires, 2011, p. 232). No mito do guaraná, o menino continua vivo, em outra forma de vida, uma vez que lhe é dado o poder da imortalidade, ressignifica a própria existência. Cada vez que se bebe o guaraná mantêm-se um elo entre o mundo espiritual e o terrestre, conforme o mito cristão.

2.3 A PERFORMANCE E A MEMÓRIA DO NARRADOR ORAL SATERÉ-MAWÉ: A IMPORTÂNCIA DA VOZ E CORPO

Por várias décadas, Paul Zumthor pesquisou sobre o fenômeno da voz humana a partir da poesia medieval. O que mais lhe chamava a atenção eram as diferentes formas de sonorização da poesia no momento em que um leitor declamava a poesia para um público. Somente nesta

condição, enfatiza o autor, “um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo”. (Zumthor, 2007, p.24) Logo, a voz poética remete para a presença corporal de um leitor. Esta é a questão central para Zumthor referente à forma de narrar, ao utilizar o complexo e dinâmico processo entre a voz e o corpo e esta relação está ligada à performance. Na concepção deste autor:

Performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço [...] É pelo corpo que somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser [...] a performance é também instância de simbolização: de interação de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unidade de uma presença. [...] a performance põe em presença *atores* (emissor, receptor, único ou vários) e em jogo *meios* (voz, gesto, mediação) [...] (Zumthor, 1997, p. 15).

Zumthor aborda vários saberes para elucidar a competência performática. Entre outros elege o *saber-ser* como o mais relevante porque “[...] implica e comanda uma presença [...] uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (Zumthor, 20007, p.31). Nesse sentido, o narrador das histórias orais dos índios Sateré-Mawé apresenta essa competência de “saber-fazer”, de “saber-dizer” e de “saber-ser”, Além de não serem todos os membros da tribo que exercem o papel de contadores de histórias, percebe-se a importância da presença de um corpo para que ocorra o reconhecimento, ou seja, para os ouvintes reconhecerem aquela narrativa dentro do contexto daquela história lembrando a memória de seus ancestrais. Portanto, *saber-ser* é ter a competência de transportar aquele fato narrado no passado para o plano atual. Esses narradores são intérpretes “natos”. O narrador Sateré-Mawé habitante da comunidade do *molongotuba*, no Andirá, por exemplo, é o tuxaua. Segundo Jana², as narrativas míticas só podem ser narradas por um representante, pajé ou tuxaua. Quando solicitada que contasse uma história de origem, como a Lenda do Guaraná, a indígena responde:

Essas histórias de origem das coisas, como o guaraná, são muito sérias pra ser contadas. Então só o tuxaua que tá velho, que fala a língua mais antiga é que pode contar. Eu não posso, não, dona. E tem mais, é preciso ter o lugar certo, aqui não pode não, é só lá na comunidade. Todos têm que tá sentado numa roda. Pra contá a história do guaraná. No canto da mesa fica a bebida do guaraná, o çapó. E um fica em pé, atrás da gente, pra colocar a bebida na cuia e passar de mão em mão na roda. Assim o tuxaua vai contando e todo mundo tem de beber naquela mesma cuia. Ela vai passando assim [a cuia passa no sentido anti-horário]. E a história é longa, a

² Responsável pela Casa do Índio em Parintins.

gente não pode sentir sono. Não termina a história na mesma noite, só uma parte. Toda a noite ele conta um pedaço até terminar (Jana Miquilles, 28 anos).

Nesse diálogo com Jana percebem-se várias situações de representação e de trocas simbólicas. A indígena não poderia contar uma narrativa mítica, uma vez que não exerce a performance no instante da fala. Esse papel, na sua comunidade, só pode ser executado pelo tuxaua ou pajé que, na ótica de Zumthor, é um ator que representa outros atores, seus ancestrais; e ao transmitir para os ouvintes – também atores porque repetem o mesmo ato na maneira de sentar, no comportamento. Nesse sentido, o narrador usa memória de forma pedagógica para educar. É interessante o fato dos ouvintes não poderem sentir sono e nem sair do círculo enquanto não termina a narrativa. Esse narrador prolixo dá a impressão que se perde na narrativa, sem objetividade. A riqueza de detalhes, aparentemente desconexos, vai sempre surgindo, no ato da fala, num processo constante de relembração que para Zumthor significa a recriação de um saber. Esse narrador é o fio-condutor da narrativa, é quem dá unidade às histórias, trocando experiência e dando conselho, preservando os laços afetivos e culturais de seu povo. E dar conselhos, na ótica de Walter Benjamin é uma das características do verdadeiro narrador:

Encontramos esse atributo num Gotthelf, que dá conselhos de agronomia a seus camponeses, num Nodier, que se preocupa com os perigos da iluminação a gás [...]. Ela [a narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (Benjamin, 1994, p. 200).

Walter Benjamin exemplifica como um bom narrador literário alguns escritores que, na sua concepção, suas narrativas se aproximam das narrativas orais, e por isso são as melhores narrativas, por ter um narrador que sabe dar conselhos e troca experiências com seus interlocutores. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é fonte que recorre todos os narradores” (Benjamin, 1994, p.198). Para Benjamin a “arte de narrar” só é possível através da experiência. Mas esta prática está desaparecendo por alguns fatores, como exemplo, o filósofo observa a guerra e invenção da imprensa. No que se refere à guerra, “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável” (Benjamin, 1994, p. 198). A invenção da imprensa, por sua vez, vai ser responsável pela difusão do romance, “no período moderno”. Benjamin constata que o surgimento do romance retira o narrador de cena. Agora o leitor é um indivíduo isolado que

não ouve e nem sabe dar conselhos. Nesse ponto de vista, a narrativa Sateré-Mawé apresenta essa “dimensão utilitária” de ensinamento sobre uma experiência vivida. E o narrador, o velho tuxaua, é quem detém o saber e divide, com a tribo, dando-lhe conselhos e trocando experiências. Dar conselho, diz Benjamin:

[...] é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão é necessário saber narrar a história [...]. O conselho tecido na substância vivida da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está se definindo porque a sabedoria [...] está em extinção (Benjamin, 1994, p. 200- 201).

A sabedoria para Benjamin está ligada à troca de experiências que somente na relação entre ouvinte e narrador ela se confirma. Segundo Jana, para ouvir o narrador Sateré-Mawé é preciso que todos os ouvintes tomem da bebida, feita do guaraná, para a conversa fluir melhor, ela acredita, pois foi dessa forma seu aprendizado na aldeia, que quando se bebe do *çapó* se estabelece um diálogo com o guaraná que representa uma autoridade dentro da tribo. Se a bebida terminar antes do tempo previsto, ou seja, antes de terminar a história ou parte dela estabelecida pelo narrador, a conversa não termina bem.

Sabe-se que o modo de narrar, de contar histórias, depende em grande parte dos costumes de cada povo. Há histórias curtas assim como há histórias sem fim, semelhantes às de Sherazade³. Como já observava Zumthor (1987, p. 158), nos seus estudos medievais, “há uma relação emocional que se estabelece entre o executante e o público, [...] provocando toda a espécie de dramatização”.

É nesse ponto de vista que o fato narrado se torna vivo, sentido por todos os espectadores. Os ouvintes Sateré-Mawé são envolvidos num clima, numa ambientação que lhes propicia sentirem o fato narrado como algo vivo, daquele instante. Daí a importância de sentarem de forma circular e de todos comungarem daquela bebida. À medida que o guaraná vai sendo ingerido pelos ouvintes, da mesma forma aquele ato primordial, aquela história deve ser internalizada para que ninguém a esqueça.

Para Zumthor, a palavra exerce um poder real, “o verbo se expande no mundo, que por seu meio foi criado e ao qual dá vida [E ao] proferi-la pela voz cria o que ela diz” (Zumthor, 1993, p. 75). É pela palavra que o narrador vai dando vida à narrativa, semelhante à criação do mundo, de acordo com a Bíblia Sagrada em que Deus criou o universo e tudo o que há nele

³ Protagonista das histórias de “Mil e uma noites”. Todas as noites, Sherazade narra parte de uma história para o sultão que só deverá ser concluída na noite seguinte. As narrativas intermináveis a salvam da morte.

por intermédio da palavra. “Deus disse: ‘faça-se a luz!’”E a luz foi feita” (Gênesis, cap. 1:1). Dessa forma, o portador da palavra “viva” não pode ser qualquer pessoa, são especialmente os mais velhos, líderes de um grupo. Geralmente detêm poderes no círculo social em que vivem. A etnia Sateré-Mawé mantém essa relação hierárquica, quando as histórias de origem só podem ser narradas pelo tuxaua ou pajé da aldeia. Esse narrador exerce o papel de intérprete,

O intérprete pode ser um profissional pertencente a um grupo estável, institucionalizado, ligado ao poder e detentor de privilégios. O arquétipo dele seria o poeta-xamã das sociedades sem Estado [...]. O poeta tem a função de adivinho oficial [...], depositário da memória coletiva, cantadores dos ancestrais. (Zumthor, 1997, p.226).

Além de intérprete, o narrador oral é o porta-voz da memória, um documento vivo. Travassos (2000) ao se referir ao rapsodo da obra *Macunaíma* de Mário de Andrade esclarece que é o falante de dentro daquela tradição é o rapsodo que deve “salvar do esquecimento os feitos do ‘herói’ da tribo Tapanhumas e a memória de um mundo primitivo, encarnada nas maneiras de falar e de pensar, nas explicações míticas do cosmo [...]” (Travassos, 2000, p. 12).

É nesse sentido que a performance do narrador é a base para a compreensão desse *modo* como o narrador Sateré-Mawé mantém suas narrativas vivas. *Macunaíma* é uma obra emblemática do Modernismo brasileiro. Nesse romance, o homem, que ouvira a história da personagem *Macunaíma* através de um papagaio, serve de porta-voz ao protagonista para que não se percam os laços afetivos e culturais de seu povo, preservando os saberes de seus ancestrais.

E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e fala desaparecida [...]. Tudo ele contou pro homem [...] e o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra lhes contar a história [...]. Me acocorei em riba destas folhas [...] cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente. (Andrade, 2010 p. 152).

No projeto estético e ideológico formulado por Mário de Andrade há uma preocupação em registrar a voz, a fala própria do brasileiro bem como a importância de preservar a voz da tradição oral, como se observa na conclusão do romance “*Macunaíma*”. Sabe-se que a cultura europeia ignorou por muito tempo a voz, a oralidade como elemento constituinte da literatura. A respeito disto, Zumthor escreve que “[...] desde o século XVII, a Europa se espalhou sobre o mundo como um câncer [...]. A cada dia que passa, muitas línguas

do mundo desaparecem: renegadas, sufocadas, mortas com seu último velho, vozes virgens de escrita, pura memória sem defesa [...]” (Zumthor, 1997, p. 294).

No que se refere ao *lugar* da performance, Zumthor nos esclarece que “é um espaço enquanto realidade topográfica, é sempre uma construção sociocultural” (Zumthor, 1993, p. 254). Esse lugar depende do que se vai apresentar. As histórias de origem, na etnia Sateré-Mawé, são narradas à noite, no barracão, assim como o a Dança da Tucandeira que também pode ser durante o dia. E o Ritual da Moça Nova acontece num lugar fechado, privado, dentro da aldeia. Esse último ritual só os mais tradicionais ainda executam.

No Ritual da Tucandeira ou Dança da Tucandeira o menino Sateré-Mawé, a partir de 12 anos deve passar por um rito de passagem da fase infantil para a adulta. Ele deverá suportar ferradas de tucandeira nas mãos por cerca de dez minutos. O garoto passará por esse mesmo ritual pelo menos vinte vezes. A partir de então será considerado “homem feito”.

A renovação do ritual é determinada pelos mais velhos. No dia da apresentação os corpos dos meninos participantes são pintados e todos ficam com os braços entrelaçados com um homem mais velho, como se estivessem acorrentados. Há um homem idoso que dirige o evento, o qual é responsável pela introdução do canto e todos os participantes repetem suas palavras. O canto é uma espécie de mantra com frases curtas e repetitivas fazendo alusão às origens dos animais, das plantas, das primeiras manifestações de vida que originaram a etnia Sateré-Mawé. A dança é bem ritmada com passos para frente e para trás. Dentro de uma luva feita de talas ficam as tucandeiras preparadas para deixar seus esporões nas mãos dos meninos.

No ritual da Moça Nova, a jovem ao menstruar pela primeira vez, deverá passar por um resguardo muito rígido. As senhoras, mais velhas da aldeia isolam a moça e esta não pode falar com ninguém, nem comer peixe, carne ou fruta. Alimenta-se, apenas de xibé de farinha com saúva. Jana falou que ficara de resguardo por cinco meses. Quem decide o tempo de reclusão das moças são as velhas. No término do resguardo a moça é riscada, até sangrar, com dente de *paca* para o “sangue velho sair”. Mesmo sangrando essa jovem não impõe resistência ao ritual. Antigamente todas as meninas Sateré-Mawé passavam por este rito. No momento em que estão sendo perfurada com o dente do mamífero não podem reagir, “não podem meter força, senão vão ficar deficiente”, diz Jana. É dessa forma que são preparadas psicologicamente desde criança para esse ritual.

Aqui, a presença da voz é muito sutil. Mas o corpo fala:

O corpo carrega a indumentária, o enfeite [...]. A vestimenta do executante assume valores diversos [...]. em outras circunstâncias, a vestimenta contribui, por sua aparência geral ou algum detalhe notável, com o ornamento do homem mesmo, assim apresentado como fora do comum, associado ao estereótipo de beleza ou de força correntes no grupo social onde ele se exhibe (Zumthor, 1997, p.215).

Tanto no ritual da Dança da Tucandeira quanto no ritual da Moça Nova, os corpos dos índios são pintados para que todos os espectadores “vejam”. Há um apelo visual que envolve os espectadores-ouvintes. O próprio corpo carrega o cenário daquilo que está sendo apresentado. Os gestos, por sua vez, assim como a pintura do corpo, carregam os aspectos simbólicos que só podem ser compreendidos culturalmente.

Zumthor distingue os gestos “de acordo com a amplitude do espaço, a partir da qual eles se desenvolvem: gestos de rosto (olhar e mímica); gestos de membros superiores, da cabeça, do busto; gesto de corpo inteiro” (Zumthor, 1997, p. 206). O índio Sateré-Mawé, por exemplo, ao pôr a mão dentro da luva para ser “ferrado” por tucandeiras não expressa uma única palavra, somente os gestos de mão para cima como se estivesse em posição de luta, o rosto fechado, fazendo careta, demonstrando muita dor, mas não expressa nada oralmente, do contrário ainda não pode ser considerado homem.

Para Zumthor “definir a obra de arte leva em consideração, principalmente, a natureza, a intensidade de seu efeito sobre o público” (1997, p. 23). Nesse sentido os ritos de passagem como a Dança da Tucandeira, o ritual da Moça Nova, as narrativas míticas dos índios Sateré-Mawé exercem um poder sobre o público de preservar aquele ato, que é representado de forma dramatizada para que o ouvinte-espectador sinta e re-viva aquele ritual, aquela história todas as vezes que for narrada.

Zumthor discute o problema da voz humana como parte intrínseca de um texto literário, a poética da voz presente no tempo e no espaço, no instante da performance. Walter Benjamin, por sua vez, reclama da maioria dos romances que não apresenta mais a verdadeira arte de narrar por falta de um narrador que saiba envolver os leitores, trocando experiência e dando-lhes conselhos. As narrativas Sateré-Mawé não são narradas fora da aldeia, é somente por meio da voz que aquele grupo social sobrevive. Jana tem consciência de que a maioria das histórias de seu povo pode desaparecer com os velhos tuxauas se não houver registro.

Para este estudo, sobre as narrativas Sateré-Mawé, foram aplicadas algumas teorias, sabendo que as possibilidades de análise não se esgotam. Dentre outros teóricos destaca-se Zumthor ao propor uma teoria que desse ao texto oral um estatuto de texto literário. Segundo

este autor, o texto oral torna-se literário somente por meio da performance, ou seja, na presença de um corpo e de uma voz humana no ato da fala de um leitor ou de um narrador.

Os formalistas russos como Barthes, Greimas, Todorov propõem um modelo teórico para análise de narrativas a partir dos estudos linguísticos sobre sintagma e paradigma. Em outras palavras, a narrativa, nesta acepção, é comparada a uma frase, formada por um grande sintagma e /ou paradigma. Este último, pertence ao campo das possibilidades, pois pode vir a preencher uma estrutura nominal ou verbal numa cadeia sintagmática. O sintagma é a presença, enquanto que o paradigma é a ausência e encontra-se numa posição vertical, implícito, mas pode vir a ser presença, ou seja, pode tornar-se um sintagma.

CAPÍTULO III: NARRATIVAS SATERÉ-MAWÉ: ORALIDADE E DRAMATIZAÇÃO

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente em vigília (Zumthor).

A imitação para Aristóteles (1992) pode aparecer por meio e modos diversos. Ao teorizar sobre a epopeia, comédia e tragédia, enfatiza este último tipo de representação como o mais completo referente à *mimesis*. Como forma de representação, a tragédia divide-se em três partes: meio (*musique, logos*), modos (*ópsis* – encenação) e objetos (*dianóia, ethe* e *mitos*).

Aristóteles (1992) pesquisa como eram feitas as representações trágicas em Atenas do século V a.C. Tanto a tragédia quanto a comédia usavam o mesmo espaço cênico. A *mimesis* acontece de duas formas, conforme Aristóteles: diegemática e dramática respectivamente a narrativa e o drama. O autor destaca a estrutura da tragédia bem como o modo de representação por *meio* da fala (discurso) intercalada pela música. A encenação é um *modo* específico de *mimesis*, neste caso, só é possível pela presença de um corpo, já os *objetos* aparecem em forma de *dianóia*, grosso modo, é o mito estático, ou seja, o espaço de tempo entre uma ação e outra; o *ethe*, por sua vez, é o conjunto de caracteres das *personas*, em outras palavras, representa a polimorfia dos homens, a capacidade de representar vários papéis; finalmente, o *mitos*, propriamente dito, é o mito dinâmico, refere-se à ação, trazendo para a atualidade seria o próprio enredo.

As ideias aristotélicas sobre o processo mimético ainda são pouco compreendidas, o que está na base da interpretação da *mimesis*, observada pelo filósofo, é o fenômeno da “performance teatral”, que numa concepção pós-moderna de teatro, visa conciliar “várias manifestações artísticas que podem combinar teatro, música, poesia ou vídeo” (Demasi, 2011 p. 58-60).

As práticas teatrais estão presentes em todas as manifestações humanas como na religiosa, na dança, nas mortes e rituais de ressurreição. As sociedades tradicionais recorrem à forma dramática com intenção de manter “vivo” seus mitos. Segundo Demasi:

Entre as diversas etnias da Amazônia, encontramos diversas manifestações em estrutura cênica, sendo a mais intrigante a forma de narrativa empregada pelos pajés Ianomâmi. Por não usarem instrumentos musicais, os Ianomâmi criaram uma espécie de monólogo operístico, carregado de simbolismo, tal qual certas tradições

teatrais asiáticas. Em cada sessão [...] o pajé narrador adorna-se com pinturas corporais, onde cada motivo aplicado à partes específicas da anatomia indica as personagens que irão fazer parte da narrativa (2011, p. 13).

3.1 AS FRONTEIRAS ENTRE O TEATRO E A “LITERATURA ORAL”

Zumthor entende que a “noção de ‘literatura’ é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje” (2007, p. 12). No âmbito acadêmico ainda se estuda o texto oral com certo receio, uma vez que os parâmetros de análise são, na maioria, os mesmos da literatura clássica. Zumthor prefere substituir o termo “literatura oral” por *poesia vocal*. O fenômeno da voz humana é uma realidade concreta que pode ser aplicada “à escrita literária ou inversamente” (p. 18).

Dessa forma, o medievalista ao se referir à poesia oral, percebe que na origem desse gênero, o poeta pode exercer vários papéis seja de ator ou de intérprete que se apresentam de forma individual ou em grupo. Diante disso tem-se o ato da performance através da relação entre intérprete e poema manifestado “segundo a forma de dramatização vocal e gestual” (p. 237). O texto oral apresenta algumas estratégias de recepção performática e uma das mais relevantes é a relação que se estabelece entre o executante (intérprete, atores) o texto e os ouvintes. Sobre esta relação, o autor escreve que,

As peripécias do drama a três que se encena assim entre o intérprete, o ouvinte e o texto, podem influir de várias maneiras nas relações mútuas dos dois últimos, adaptando-se o texto, em alguma medida, à qualidade do ouvinte [...]. Subsistem entre nós os vestígios dessa velha prática: nós a vivemos como resposta a uma demanda; elas se integram ao projeto estético (ou tratando-se das mídias, comercial) que determina sua colocação formal (Zumthor, 1987, p. 245).

Zumthor observa que “os narradores africanos [...] quando cantavam nas aldeias das montanhas, no meio de um incessante vai-e-vem de curiosos, submetiam seu texto a esse ruído, cortando, duplicando, transformando segundo a necessidade da hora e do lugar” (Zumthor, 1987, p.246). Na concepção linguística é objeto passível de análise. Esta assertiva é mais fácil de ser compreendida da escrita, pois as marcas do texto oral estão “nas relações instáveis das quais resulta em níveis das concatenações de elementos e de seus efeitos de sentido” (Zumthor, 1997, p.132). Em um texto escrito, perde-se, por exemplo, um gesto, um

estalo, uma repetição, pois nada é gratuito. Nesse sentido, a voz é um elemento marcante de oposição entre o oral e o escrito.

A presença do corpo e da voz faz com que o texto oral seja sempre único, naquele instante, novo, pois as vozes que o evoca trazem inovações através das improvisações dos conteúdos. O texto oral carrega em si a riqueza da forma espontânea de expressão ao se manifestar no ato da performance. Nesse campo de análise ainda existe muitos equívocos de estudiosos do texto oral que persistem em submetê-lo a um modelo científico a partir da análise do texto escrito, levando a um resultado de análise do texto oral como “pobre” de *literariedade* ao observar os aspectos verbais como prolixidade, repetições, assovios, risos. Nessa concepção, o texto oral apresenta uma linguagem não elaborada, “isto é um ponto de vista de pessoas de escrita” (Zumthor, 1997, p. 134).

O texto dramático, assim como oral trabalha com a performance da presença, numa comunicação que implica uma recepção de contato no olhar, no ouvir, no sentir. No transcurso da performance os ritmos, os gestos se manifestam de forma “viva”, ou seja, a linguagem à serviço da “condução dramática da performance” (Zumthor, 1997, p.244). Dessa forma, a performance se constitui como elemento unificador entre o texto oral e o dramático.

A concepção de teatro tem sofrido mudanças, na atualidade, principalmente a partir dos estudos de Lehmann (2003) sobre o teatro pós-dramático. Nesse tipo de teatro existe uma liberdade criadora. O texto dramático passa a ser um texto experimental, um guia, não é um objeto acabado, pois está sempre em transformação assim como os textos orais, os espectadores são geralmente, também atores. O conteúdo permanece, mas a forma de representá-lo muda de acordo com as circunstâncias do momento, com o tipo de público. Nessa concepção de teatro, verifica-se um texto em movimento e inacabado, pois a cada espetáculo carrega novas experiências, já que “a performance *configura* uma nova experiência, mas ao mesmo tempo é a própria experiência” (Zumthor, 1997, 247).

Para Lehmann o teatro pós-dramático é acima de tudo político, mas “a questão do teatro ser político, para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político, mas é ter essa forma política, [...]. É a forma que vai definir” (Hans-Thyges, 2003, p. 09).

Em outras palavras, as formas como se pode trabalhar e representar as percepções cotidianas, é uma prática política. Mas ao contrário de como a maioria tem compreendido, Lehmann afirma que “o teatro pós-dramático não é a destruição do teatro [tradicional], mas

uma nova etapa que, com esse distanciamento pode ser percebido dentro da história do tetro, que tem um desenvolvimento” (Hans-Thyes, 2003, p. 11). Entre os elementos que constitui a dramaturgia (em ação) estão o tempo, o espaço e as pessoas. Nessa nova concepção de teatro há uma tendência em alongar ou encurtar o tempo, deixa de ser um elemento constituinte passando a ser um tema.

A respeito disso, Lehmann (2003) dá um exemplo de um texto lido dentro dos cômodos de uma casa, a *Ilíada* de Homero. As pessoas entravam e saíam dos cômodos, podiam falar, interromper a leitura, mas não faziam por uma questão ética. Enfim, a leitura durava cerca de vinte e duas horas muitos traziam sacos de dormir. Lehmann saiu e voltou para assistir/ouvir o final porque era a parte que mais gostava. Esse exemplo de teatro mostra a forma política da arte, pois se quebra com a continuidade com aquela aura de lugar sagrado, buscando espaços do cotidiano para a representação.

3.2 AS NARRATIVAS SATERÉ-MAWÉ NO PALCO

Uma das questões teóricas, suscitadas por vários pensadores sobre o gênero dramático, incide em dois elementos básicos: a ação dramática e o conflito. Para Aristóteles (1992) a ação deve ser completa (início, meio e fim), na prática essa estrutura não é tão fácil de justificar como se imagina. Diante de um texto narrativo, o mais difícil é a escolha das partes que deverão ser dramatizadas. Geralmente se privilegia as ações mais dinâmicas ou imagens que sintetizem as ideias gerais do texto.

As narrativas orais Sateré-Mawé apresentam certo dinamismo dramático. A “História do Guaraná”, traduzida por Uggé, é envolvente por conta dos inúmeros acontecimentos. Para a montagem da peça “O Mito do Guaraná”, utilizaram-se, em princípio, as pesquisas sobre os aspectos culturais dos índios bem como suas relações simbólicas com a bebida feita do guaraná. Dessa forma, a primeira cena foi uma criação extra-textual no sentido de manter uma unidade às ações das personagens, criando uma ambientação verossímil, pois o principal motivo da trama gira em torno do guaraná.

A dramatização do mito foi dividido em oito cenas e dois planos: o presente e o passado (plano da memória). Na primeira cena (plano do presente) aparece um grupo de índios sentados em círculo, tomando çapó (guaraná ralado) numa cuia, que passa pelas mãos de todos do grupo, em sentido anti-horário. Levanta o narrador/ator, se dirigindo à platéia, e

começa a contar a história do guaraná. A partir desta cena, todos os acontecimentos acontecem no plano da memória. Em outras palavras, a voz do narrador traz a dinamicidade, dando vida às personagens. Na última cena, volta o tempo presente, a cena inicial se repete, sinalizando que todas as ações aconteceram apenas no plano da memória do narrador.

Pallottini (1983) ao se reportar à gênese do drama, cita a obra de Hegel, “Estética. Poesia”, na qual afirma que, “a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada, mas não pacificamente, e sim através de um conflito de circunstâncias, paixões e caracteres que caminha até o desenlace final” (apud Pallottini, 1983, p. 16). Para este teórico, o gênero dramático é composto tanto pelo épico quanto pelo lírico por conter duas características elementares desses gêneros, respectivamente, a objetividade e a subjetividade.

Já o conflito deve ser dinâmico, ir gradativamente aumentando para chegar ao desenlace, a solução. Só existe drama se houver um choque, de vontades na ação das personagens, conforme Hegel:

O interesse dramático só nasce da *colisão* entre os objetivos dos personagens. O que realmente produz efeito é a ação como ação, e não a exposição dos caracteres em si. A concentração de todos os elementos do drama na *colisão* (conflito) é que constitui o nó da obra (apud Pallottini, 1983, p. 21).

Nessa concepção teórica sobre o conflito, no texto dramático, Hegel critica a forma como as personagens das tragédias clássicas sucumbem às suas indecisões e incertezas por conta da ausência de uma reflexão na exposição conflitiva do drama. Na composição da peça sobre a história do guaraná, mesclam-se os gêneros trágico, cômico e tragicômico porque a própria tessitura da narrativa traz algumas características tanto da tragédia quanto da comédia. Conforme este exemplo na narrativa de característica da comédia:

[...] a velha Santa Maria ia passar [pelo caminho]. O velho [arara] colocou alguns cheiros, mas o cheiro era mau e a velha disse:
Eu não quero você, você está com mau cheiro.
Mas o velho correu mais à frente e estendeu-se no caminho e lá se fez com um perfume cheiroso. A velha respirou o perfume do velho e disse:
Esse que é cheiroso quero para mim.
Nesse momento em que ela falava, a cobra (sacaibói) passou por baixo da perna dela e na passagem lambeu a velha [...] . Aí que a vovó falou para o velho:
Você pensa que eu te quero?
não!
Mas ela ficou gestante novamente. (Uggé, s/d, p.36)

A comédia tem sua origem nas comemorações dionisíacas. Nessa festa “o povo entoava cantos fálicos, saindo em procissão pelos campos, levando à frente o “phallus”, símbolo do órgão genital viril, ou seja, da fecundação” (Tavares, 2002, p. 130). Estão evidentes essas características do gênero cômico nesse trecho da narrativa Sateré-Mawé, principalmente no instante em que a cobra, simbolizando o falo, passa entre as pernas da indígena lambendo-as e a consequência disso é a gravidez. Já neste outro trecho, verifica-se um exemplo do gênero trágico:

[...] naquele momento os tios cortaram o menino no meio com um laço, na frente da mãe dele. O pai dos agressores tinha dito que não deixassem a criança gritar, mas o menino gritou uma só vez dizendo:
Mamãe!
Quando a criança deu o grito, a mãe de longe estendeu a mão para o filho que foi morto. Depois estendeu novamente a mão e pegou uma parte do menino para ser o guaraná. [...] Tirou o olho [do menino] e levou para casa. Passou a mão no rosto do filho e disse:
teus tios te fizeram morto, cortado, eles pensam que você vai sofrer muito. [...] Você o guaraná, vai estar presente quando tomar çapó [...] (UGGÉ, s/d, p. 40)

O objetivo principal da tragédia é atingir a emoção dos espectadores através dos sentimentos de terror e piedade. Nesse gênero, ocorre uma relação “simpática” entre atores e espectadores. Etimologicamente, essa palavra, de origem grega, significa sofrer junto, ou seja, sentir o que o outro está sentindo. E é por meio dessa estratégia na forma de apresentação que a *mimesis* acontece. Adaptando os dois episódios da narrativa, para a linguagem teatral, ficaram assim:

Santa Maria aparece varrendo o barracão. (música)

PAI DO TIMBÓ: Vai, mana, no mato novamente buscar *mani-uara* pra gente comer.

SANTA MARIA: Já vou mano! (música 12 – Santa Maria na floresta)

HOMENS ARARAS): Psiu, psiu, fífiii! Olha pra cá, Santa Maria

SANTA MARIA: Eu já disse que não quero vocês!

HOMEM ARARA VELHO: Vem cá, santa Maria!

SANTA MARIA: Você ta muito fede, rummmmm...(franzindo o nariz)

HOMEM ARARA VELHO: Fifio! Vem cá santa Maria!

SANTA MARIA: (tom de malícia) huuumm. Esse aqui tá CHEIROSO! Eu quero pra mim! (a santa se aproxima do homem arara).

SANTA MARIA: (espanto e prazer) Aaiiii! Uma cobra está lambendo as minhas pernas. Você pensa mesmo que te quero, é, velho arara! Eu Não! (a índia sai correndo para o barracão, grávida novamente)

PAI DO TIMBÓ: estão ouvindo isso, curumins! Agora um de vocês leva este laço bem fino pra cortar o filho de cobra ao meio e o outro leva esta flecha pra acertar bem no coração. Não deixem ele gritar se não a mãe dele vem correndo jogar praga em nós.

FILHO MAIS VELHO: lá vem ele, mano, joga o laço! (música)

FILHO MAIS NOVO: flecha ele, rápido!

FILHO DE COBRA: (gritando) mamãe!

SANTA MARIA: (corre para junto do filho, chorando) meu filho tá morto!

FILHO MAIS NOVO: você viu, mano? Não podemos comer a criança cobra porque nossa tia já estendeu a mão sobre ele.

SANTA MARIA: (chorando, com o filho nos braços) Vou tirar este pedaço de você. Vou arrancar o teu olho!

SANTA MARIA: teus tios te cortaram te mataram ... (Chorando, levanta o olho do filho que acabara de arrancar, o sangue escorrendo nos seus braços) *waraná! Waraná! Waraná!*⁴

SANTA MARIA (emocionada, chorando) Você é a minha criança! E agora você aqui, meu filho guaraná, vai ser um chefe para todos. Vai multiplicar-se, vai dar conselhos para os seus descendentes. Quem possuir o guaraná, saberá coisas boas. Você, Guaraná, vai dizer: “bom dia, meus tios! Bom dia meus avós” você não quer mais vingança! Você é a minha criança! *Hirocat! Hirocat!*⁵ (música)

O gênero tragicômico tem origem no período renascentista. Tavares (2002) explica que nesse gênero “[...] há acontecimentos funestos, mas o desfecho é feliz, embora não seja cômico. Nela, o real e o imaginário se mesclam, podendo ainda acusar a presença do elemento maravilhoso como no gênero épico” (p. 131). Nessa ação dramática, verificam-se todas essas características apontadas por Tavares presentes na peça “O Mito do Guaraná”.

Observa-se que no momento da cena cômica, houve pouca mudança no processo de adaptação. Já na trágica, principalmente, no instante em que a criança morre, amplificou-se a cena com a estratégia de envolver os espectadores no ponto mais elevado da peça. A finalidade do espetáculo é de provocar sensações na platéia por meio da música indígena fúnebre, o choro inconsolável da mãe, repetições de palavras como *Waraná* e *hirocat*. Nesse ponto, a performance teatral, através das expressões corporais e da música, cumpre o a sua verdadeira função estética.

A partir dos estudos de Zumthor (2007) sobre a performance, percebe-se uma estreita relação da linguagem dramática com o texto oral. O texto teatral é a volta à oralidade no sentido de que o teatro trabalha com a fala. Cabe ao dramaturgo instigar nos seus textos, à reflexão sobre os aspectos político e cultural de uma sociedade além de ser porta-voz da língua de uma nação. A dramaturgia de Shakespeare é um exemplo do compromisso e da função social que a literatura alcança.

O processo de criação da escritura teatral é tão complexo quanto qualquer produção artística e essa complexidade toma outra proporção quando se propõe criar a partir do estudo de outra cultura, outra língua, recriando a fala, o modo de vida de uma sociedade que para muitos nunca existiu e nem existirá. Ao adaptar as narrativas Sateré-Mawé para a linguagem teatral, além da apreciação estética tem-se uma visão da pluralidade cultural do Amazonas.

⁴ Guaraná.

⁵ Esta palavra significa Criança na língua Sateré-Mawé.

3.3 NARRATIVAS TEATRALIZADAS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Walter Benjamin, no ensaio “Experiência e Pobreza” comenta uma leitura que fizera de uma parábola “de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos (Benjamin, 1994, p. 114). A moral desta parábola está no tesouro da experiência que uma pessoa adquire ao ouvir uma narrativa, ao socializar um saber. O processo criativo parte de uma experiência, de uma lembrança, de uma imaginação fertilizada por outras experiências. Benjamin trata desse tema no contexto da Primeira Guerra Mundial, de como ela trouxe tanta pobreza de experiência. Não serão discutidos aqui os fatores que influenciaram na pobreza de experiência, nesse momento histórico, mas apenas um exemplo de que a experiência é o lenitivo da criatividade.

Como pesquisadora e até mesmo como autora dos textos teatralizados, ao ler as narrativas Sateré-Mawé imaginava, primeiramente, a voz do narrador, as pausas, os gestos. Essa imaginação parte da experiência que se teve na infância como ouvinte de histórias de boto, de cobra grande, de curupira. O cenário era uma cozinha rústica, ao lado um fogão de barro à lenha, no centro da mesa a lamparina, os rostinhos atentos na magia daquela narração, a entonação da voz, as diferentes musicalidades do riso. A história, geralmente, já havia sido contada inúmeras vezes, mas cada vez que se recontava, havia algo novo acrescentado. É difícil falar com propriedade de algo que não se sente.

Assim, a primeira fase do processo criativo parte das várias vozes, das experiências de leituras de mundo. De acordo com Ostrower, “os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição, embora integrem [...] toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, trata-se de processo essencialmente intuitivos (Ostrower, 2003, p. 11). É evidente que a intuição está a serviço da experiência que se acumula. Geralmente, a forma surge como lembrança de algo que já se viu ou se ouviu, mas se acrescenta alguma coisa a partir do contexto cultural em que se vive bem como das experiências adquiridas em contato com outras culturas.

Esses contatos culturais geralmente ocorrem através da influência que um autor ou vários servem de base para enxertar a criatividade. A propósito dessa questão, Harold Bloom escreve que,

O sublime, na poesia, é sempre (como veremos) o ponto da citação: da citação *sublimada*. E é precisamente nesta relação entre poetas e precursores que se

estabelece o texto da literatura, que é a dramatização de um embate sublime contra figuras de anterioridade e modernidade com uma e outra se alternando como ponto de origem. Em tempos mais recentes, seu nome – que deve ser compreendido sem indevidas cargas de sentimentalismo – é ‘angústia da influência (Bloom, 1991, p. 14-15).

Nessa obra, Bloom reflete sobre os “estágios” de “apropriação”, de precursores que influenciam no processo de criação poética. O autor mostra os mecanismos ardilosos de apropriação de uma ideia pondo em cheque todos os poetas, pois “o bom poeta furta enquanto que o mau poeta revela uma influência” (Bloom, 1991, p. 63). Nesse sentido, o escritor estaria sempre recortando outros textos, pois é dessa que se estuda e se analisa uma obra literária no ocidente, procura-se menos as marcas de uma autenticidade do que as influências que sinalizam a *continuidade* de pensamentos fixados em moldes preestabelecidos.

A base para as produções das quatro peças foram as narrativas contidas no livro “As Bonitas Histórias Sateré-Maué”, de padre Henrique Uggé. Sabe-se que as narrativas orais apresentam um enredo simples não de conteúdo, mas de peripécias, pois ocorrem infundáveis repetições da mesma ação. É evidente que esse recurso, no ato da fala, é pertinente, pois o narrador deseja reforçar aquela lembrança para que não venha ser esquecida pelos ouvintes, uma vez que alguns deles serão os futuros narradores.

No processo de criação das ações a serem encenadas, como por exemplo, a “História do Guaraná” inicia com um grupo de índios sentados no palco, em círculo, o narrador sentado na posição central deste círculo e todos estão bebendo çapó. A cuia passa em sentido anti-horário. Enquanto o grupo bebe o çapó, está tocando a música “Caminhos de Rio” (Raízes Caboclas). A música termina, o narrador levanta e conversa com o público, levando-os a um tempo passado, conforme a divisão dos planos temporais das ações: o passado e o presente. O narrador sai e volta somente no final da apresentação que se configura na mesma cena inicial. Esta ação não existe na narrativa. Esses detalhes surgiram a partir das conversas com os próprios Sateré-Mawé que moram na casa de trânsito, em Parintins.

Os atores são o Pai do Timbó e Santa Maria, a mãe do menino guaraná. No processo da escrita do texto, imaginava-se uma peça tragicômica, mas como resultado, na recepção do público, foi riso do início ao fim, até mesmo no momento em que Santa Maria arranca o olho do menino (Anexo II). Dessa forma, percebe-se que o público faz parte da ação cênica. Qual foi a reação? É através desse processo experimental que se pensa a escrita dramática, em outras palavras, o teatro só existe de fato, como as narrativas orais, no instante da performance corporal, da presença da fala.

As duas primeiras peças: “A História do Guaraná” e “Puratin e a Jiboia Grande” foram encenadas, no I Festival de Teatro, no Centro de Estudos Superiores de Parintins. Havia uma vontade de experimentar o texto em cena a fim de verificar a teatralidade da presença do corpo com a voz, com os gestos, com a música, movimentando as ações. Há dois espaços da encenação da “História do Guaraná”, a saber, o da casa e o da floresta. Esse segundo espaço ocorreu no meio do público. Quando santa Maria ia até o mato, uma música indígena tocava (do CD União dos Povos). A música está presente em todas as cenas. Assim com sons de cigarra, de pássaro (cena no instante da morte do menino guaraná) que reforçam a encenação.

Na peça o “Puratin e a Jiboia Grande” fez-se uma montagem de duas narrativas. Como a história do Puratin era mínima, quase sem movimento, une-se à história da Jiboia Grande. A primeira apresenta algumas semelhanças com a “História do Guaraná”, no que se refere ao consumo da bebida, o çapó. A música de abertura⁶ mostra a primeira cena que é apenas visual: uma velha sentada no chão do palco, ralando o guaraná. Há também várias crianças esperando a bebida aprontar. Em seguida entra o narrador, com indumentária comum de pescador ribeirinho: chapéu, calça arregaçada até as pernas e camisa velha, traz em suas mãos o Puratin. O remo sagrado será o fio condutor para emendar a segunda parte da peça. A história da “Jiboia Grande” passa a ser apresentada por um narrador-personagem o deus que está dentro do grande narrador, aquele velho da primeira cena.

Na primeira parte da peça há um ritmo mais tenso, por conta dos acontecimentos como a morte do irmão do demônio, o veadinho. E a música⁷ intensifica a cena. Já a segunda parte, é totalmente cômica. Destaca-se a cena do encontro entre o homem perdido com a jiboia grande:

JIBOIA: você está com medo de uma cobrinha, como eu? Não tenha medo. Entra na minha casa junto comigo, vai?

HOMEM PERDIDO: E eu tenho outra alternativa? Pois fique sabendo que eu não tenho medo de cobra! (música).

A música⁸ e a dança coreografada do ator trazem toda uma carga intersemiótica, amplificando a cena, chamando o espectador para interagir no espetáculo. Imagina-se um público partícipe, atuante. Na cena final do espetáculo, imaginou-se uma dança dramática, com movimentos que sugerissem a imagem da serpente. Sabe-se que a cultura brasileira, em particular a folclórica, é muito fecunda nessa forma de manifestação musical. Mário de

⁶ Cantos da floresta – Raízes Caboclas.

⁷ Skrillex Orchestral suite by varien bonus version – Skrillex – bumpthatish.com

⁸ Homem com H – Ney Mato Grosso.

Andrade foi um dos pioneiros, no Brasil, a pesquisar o estilo musical brasileiro, o que não foi fácil estabelecer um estilo, uma vez que estava contaminado por tantos outros como o africano, o lusófono e, principalmente o aborígene. No que se refere ao estilo musical deste último, Alvarenga (1960) escreve que,

A música dos aborígenes do Brasil, como qualquer música primitiva, foi e é essencialmente religiosa, ligadas a cerimônias e atividades de que dependia diretamente a vida da tribo: cantos e danças de guerra, de caça, de invocações e homenagem a entidades sobrenaturais de que se consideravam dependentes, animais totens, e espíritos e, finalmente, de celebração dos fatos sociais, morte, doenças (Alvarenga, 1960, P. 18).

É inegável que em algumas músicas indígenas ainda predominam certa influência religiosa. Mas percebe-se que o estilo musical da etnia Sateré-Mawé passa por mudanças, há muitas influências e misturas de estilos. Nas comunidades do Andirá, existem bandas musicais em que os indígenas tocam teclado e cantam na língua materna músicas do grupo Kalipso, por exemplo, entre outras músicas de forró, de carimbó etc. O único elemento étnico que permanece é a língua. As danças e os rituais indígenas, apresentados no Festival Folclórico de Parintins, são espetacularização de um estilo construído que quase nada diz da realidade cultural indígena do Amazonas.

As transformações culturais são visíveis. Existem políticas culturais que procuram unificar os elementos como se refletissem a essência da nacionalidade brasileira. Nesse sentido, “celebra-se o patrimônio histórico construído pelos acontecimentos fundadores, os heróis que o protagonizam e os objetos fetichizados que o evocam. [...] As relações entre governo e povo consiste na encenação do que se supõe ser o patrimônio definitivo da nação” (Canclini, 2003, p. 163).

Nas duas últimas peças houve uma liberdade criadora maior do que nas duas primeiras. Ao escrever a peça “A Saga da Mandioca Sateré-Mawé: aqui tem chibé? Tem!” se imaginava as cenas. Antes da escrita, fez-se alguns rituais como conversar com o espelho, vestir-se, maquiar-se e dançar como se estivesse no espetáculo. A respeito das etapas do processo criativo, Bordini, ao estudar a criação literária de Erico Veríssimo, constata que:

O processo criativo em Érico Veríssimo, pode ser analisado em dois planos entrelaçados: o histórico, em que o Autor escreve num determinado espaço, valendo-se de rituais para invocar o momento criativo e estabelecendo rotinas para disciplinar o desenvolvimento de seu trabalho; e o prototextual, em que Érico compõe seus romances, optando por um método e executando a obra por etapas, desde a ideia até o original definitivo (Bordini, 1995, p. 101).

Os elementos protextuais referem-se às fontes primárias que servirão de base para a construção do texto, ou seja, são todos os empréstimos, todos os modos de apropriação de uma história, de uma fala, de um riso etc. Um dos recursos mais fecundos, no processo criativo, é a memória, as lembranças de uma história, envolvendo todo um jogo performático entre narrador/ator e ouvinte/espectador ao sair de um plano real e passando para um plano ficcional.

O texto vai tomando forma a partir da imaginação e de lembranças de outras vozes, de expressões populares que a maioria daquela sociedade conhece como “mas quando já” “espia só”, “ta qui pra ti”, além de risos musicados, lembranças da infância, dos parentes, dos vizinhos. Compara-se essa mistura a um escabeche de peixe: apropria-se de vários temperos e o resultado final é outra coisa, bem diferente do peixe cozido na beira do lago, apenas com água e sal, ambos são saborosos.

No texto “A saga da mandioca Sateré-Mawé, aqui tem chibé? Tem!” a primeira imagem construída é de uma narradora intrusa, uma animadora, que conversa com o público durante toda a encenação. Imaginou-se uma mulher, puxando um bordão, como nas brincadeiras de roda. Ela é o estribilho de toda a encenação. Gilda de Melo e Souza, ao estudar o processo de composição de Mario de Andrade, observa que este utilizava o princípio da *variação*. De acordo com Souza (s/d),

O princípio da *variação* é como a *suite*, uma regra básica de compor e consiste em repetir uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivo dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade (Souza, s/d, p. 19).

A música e a dança estão presentes em todos os textos que foram teatralizados. É comum, na atualidade, incorporar-se à encenação a música e a dança. Mário de Andrade foi um dos primeiros pesquisadores brasileiros a observar, na cultura popular, a predominância das danças dramáticas. Segundo Alvarenga, “a expressão danças dramáticas foi criada por Mario de Andrade, a fim de designar os bailados populares brasileiros que tem uma parte representada ou que se baseiam num assunto” (Alvarenga, 1960, p. 29).

Essa forma de representação parece pertinente nas danças e rituais indígenas, mesmo sabendo que muitas danças estão desaparecendo ou já desapareceram. Os Sateré-Mawé têm uma dança que se chama “mãemãe”. Nessa dança, os índios imitam ou sugerem os movimentos de algum animal. Se o animal escolhido for um pássaro, todos os movimentos devem sugerir o voo dos pássaros, movimentos das cobras, dos peixes etc. Na peça, “O

Puratin e a Jiboia Grande”, a cena final é encerrada pela dança da cobra, pois o conteúdo da última parte do texto dramatizado se refere à cobra como elemento fundador da origem do caminho, conforme esta passagem do texto:

NARRADOR: Ouçam meus filhos! Não deixem que essas histórias caiam no esquecimento. Essa é a origem do caminho, está escrito aqui no Puratin. Nunca digam: “estou fazendo o meu caminho” porque o caminho é de cobra. É por isso que até hoje ela aparece nas beiras dos caminhos para picar os homens que se esquecem que o caminho foi feito pela JIBOIA GRANDE. (todos levantam com o tipiti, com o paneiro, a peneira, todos os artesanatos feitos de Arumã e iniciam a dança da cobra (movimentos sinuosos semelhante aos da serpente – música de encerramento)

A dança dos peixes está presente no texto “A saga da mandioca Sateré-Mawé: aqui tem chibé? Tem!”: **Todos dançam fazendo movimentos como se fossem mergulhar. O primeiro da fila inicia o movimento e todos o acompanham (música).** No texto “O lamento do Gavião Real” é apresentada a dança mais conhecidas dos Sateré-Mawé : a Dança da Tucandeira, apresenta o colorido dos peixes da Amazônia, principalmente a cor vermelha que se destaca nesse texto, simbolizando o sangue do jabuti. No que tange aos matizes que envolvem os textos teatralizados se imaginou as cores do cenário, da indumentária, da pintura dos corpos, todos esses elementos estão fundidos ao conteúdo exposto.

Na peça “O lamento do Gavião Real” a primeira cena surgiu da tela “mãe do corpo” do artista plástico amazonense Hahnemann Bacelar (Anexo III). Bacelar descreve com precisão uma cena não só dos índios, mas também dos ribeiros amazônicos. A ideia é que as personagem saíssem da tela.

A tela “Mãe do corpo” apresenta características expressionistas, com pinceladas violentas e brutas apresentando uma etnia indígena amazônica. O tema mãe do corpo aponta para um aspecto cultural das tradições regionais. Acredita-se que a mãe do corpo fica alojada no diafragma. Mas em algumas situações de fraqueza do organismo, geralmente após o parto, a mãe do corpo pode “sair do lugar” e somente por meio de uma reza e massagem no estômago e na genitália poderá “voltar” para o seu lugar. Portanto, foi este aspecto cultural dos povos autóctones da Amazônia que Hahnemann Bacelar procurou representar nesta tela: num barracão de palha há quatro mulheres retratadas, bem fortes, sobressaindo-lhes o estômago. Uma das mulheres está deitada de peito para cima e outra pisando-lhe o estômago.

Uma terceira mulher está em pé com um menino nu que segura seu vestido vermelho. E uma quarta mulher à esquerda, sentada no chão, segura um objeto escuro, uma cuiá. No fundo da tela surge o firmamento de um azul forte com alguns traços de branco. Por

trás das mulheres há uma rede num tom de marrom e azul. O branco das roupas das mulheres com o amarelo dos corpos dá uma claridade intensa. O lugar é de muita simplicidade. Por detrás das palhas pode-se vislumbrar um riacho com um tom discreto de verde. As mulheres deformadas apresentam movimentos como se estivessem praticando um ritual e fossem sair da moldura.

A linguagem, no processo de construção do texto apresenta a estética verbal. Das várias narrativas estudadas, sobre povos indígenas verifica-se que ao se escrevê-la, o texto torna-se imaleável, muda de forma. Pensando nessas questões sobre o texto oral em oposição ao escrito, se procurou experimentar no texto dramatizado uma linguagem que se aproximasse dos narradores orais. Em “O lamento do Gavião Real” está explícito esta oposição, uma vez que o coro fala em uma linguagem culta e os demais atores, bichos e homens se comunicam com uma linguagem comum dos ribeirinhos amazônicos.

NARRATIVAS SATERÉ-MAWÉ: ORALIDADE E DRAMATIZAÇÃO

HISTÓRIA DO GUARANÁ (NARRATIVA ORAL DA ETNIA SATERÉ-MAWÉ-ADAPTADO)

SINOPSE

A dramatização da história do Guaraná está dividida em oito cenas e dois planos: o presente e o passado (plano da memória). Na primeira cena aparece um grupo de índios sentados em círculo, tomando çapó (guaraná ralado) numa cuia que deverá passar pelas mãos de todos os ouvintes em sentido anti-horário. Levanta o narrador se dirigindo aos ouvintes (índios e a plateia) e começa a contar a história do guaraná. Todas as cenas giram em torno da desobediência e, conseqüentemente, a punição. Na última cena, volta o tempo presente, a mesma cena inicial se repete, sinalizando que todas as ações aconteceram apenas no plano da memória do narrador.

Personagens

1. Pai
2. Filho
3. Homem 1
4. Homem 2
5. Tio
6. Santa Maria
7. Homem Arara 1
8. Homem Arara 2
9. Bebê
10. Mucura
11. Cobra- Guaraná
12. Tias
13. Coruja grande
14. Macaco Cuxiu
15. Pássaro can can

Música de abertura (música 1- Caminhos de Rio – Raízes Caboclas - CD 15 anos melhores momentos)

Abrem-se as cortinas: um grupo de pessoas está sentado em círculo no chão bebendo çapó (guaraná ralado). A cuia passa em sentido anti-horário. Levanta o narrador diz:

NARRADOR: a história do guaraná é muito comprida. Quero que vocês, ouvintes, respondam e completem o que eu vou contar, desde o começo... (música 2 – Chamando o vento – Celdo Braga CD Chamando o Vento).

Aparece uma fumaça no palco

PAI: Filho, vou embora. Quero conhecer o mundo. Fica com esta planta (entrega uma planta ao filho). Vão chegar pessoas estranhas e perguntar o nome da minha planta. Nunca revele a ninguém o nome dela, viu? Prometa.

FILHO: Sim, pai, eu prometo! Jamais revelarei a alguém seu segredo.

PAI: Já vou filho!

FILHO: Adeus, pai! (música 3 – Tupana Ya Y'oi – CD União dos Povos)

HOMEM1: Hei, curumim, que planta é aquela ali no terreiro de teu pai?

FILHO: Não sei, não! Só meu pai é quem sabe!

HOMEM2: Hei, curumim! Que planta é aquela ali no terreiro de teu pai?

FILHO: não sei não! Só meu pai é que sabe!

HOMEM2: se tu me contar te dou uma coisa...

FILHO: se eu contar, meu pai não me perdoa...

HOMEM2: não se preocupe ele nunca irá saber que você me contou o grande segredo dele

FILHO: está bem. Venha aqui. Mas não conte a ninguém. (o homem aproxima o ouvido a boca do menino) O nome desta planta é **ESPÍRITO DE UM GRANDE PEIXE.....**

(Música) fecham-se as cortinas (música 04- .Kapiwayá - CD União dos Povos)

CENA II

O pai do menino está reunido com os tios dos peixes, a Coruja Grande, o Macaco Cuxiu. O menino está entre as pernas do pai. Todo o povo está reunido para ouvir a conversa.

PAI: Reuni todos vocês porque meu filho me desobedeceu. Agora todos já sabem do nome da planta sagrada e os nossos inimigos vão querer fazer muito mal a ele.

PAI: (se dirigindo à coruja): Ei coruja, você fica olhando para meu filho e eu inicio uma história e você tem que continuar. Todos terão que contar um pedaço da história. (música 05 - Kapiwayá - CD União dos Povos).

FILHO: pai, o macaco não sabe continuar a história. É sinal de que vai acontecer algo muito ruim. (o menino passa mal)

PAI: o que está acontecendo, meu filho? Os peixes te judiaram!

FILHO: pai, não consigo andar....(menino se rastejando)

PAI: filho (gritos) fiiiilho!

FILHO: (nos braços do pai). Eu não deveria ter revelado o nome da planta....

PAI: Filho, (grito e choro) não! Não vá embora! Por que os peixes fizeram isso com você? (o menino morre nos braços do pai)

(música - 06.Mokiuteron koituwy – CD União dos Povos) – MENINO MORRE) – fecham-se as cortinas

CENA III

O pai e o tio da criança estão fazendo uma pajelança sobre o corpo do menino para descobrir para onde foi seu espírito.

TIO: Veja, mano, tô vendo. Já sei onde está o espírito do nosso filho. Ele tá na guelra do peixe. Vamos gerar nosso filho para se vingar dos peixes? (pajelança em cima do menino). (música - Ngetchãütümãü – CD União dos povos). E seu nome será TIMBÓ VERMELHO!

TIO: vamos, abre teu filho em pedaços, mano! Tira os ossos da coxa, tira o fígado, tira as veias, tira as tripas...

PAI: pronto, já tirei. Aqui está. (com muita raiva). Isto será a raiz do timbó. (levantando os pedaços do filho).

PAI (com raiva): meu filho vai se vingar! Todos os dias quando for colocado timbó na água os peixes morrerão.

PAI: (colocando timbó na água): nas três curvas do rio, meu filho, irei te chamar “wan, wan, wan” veja como os peixes estão morrendo... wan, wan, wan

CENA IV

Várias pessoas estão conversando com Santa Maria. Algumas índias estão tirando piolho da santa, a irmã do pai do Timbó

(música - Maria – Raízes Caboclas CD 15 anos - melhores momentos)

PAI DO TIMBÓ: (se aproximando da irmã): Não tem nada pra comer. Ei, mana! Vai buscar *maniuara*⁹, pra gente comer,vai!

SANTA MARIA: já vou, mano, eu não demoro.

⁹ Formiga grande semelhante à saúva

PAI DO TIMBÓ: Ei, espera aí. Lá na mata vai aparecer alguns homens araras, para conversar com você. Não sorria para eles, ouviu?

SANTA MARIA: Não vou achar graça com eles, não, mano! Tu sabe que eu não ligo pra ninguém... (música -)

OS HOMENS ARARAS: (Na mata) psiu, ei, psiu, olha pra cá. *Uniã wuã sap'i¹⁰* Santa Maria olha pra cá! (assovio de paquera)

SANTA MARIA: (sentada sobre folhas. Tapando os ouvidos). Não falem comigo! Vou contar tudo para meus irmãos...

(sai correndo)

OS HOMENS ARARAS: (se aproximando do lugar onde a velha estava sentada) vamos fazer uma arte, um feitiço, pra Santa Maria ficar embuchada.... espia aqui onde ela estava sentada (os araras fazem um feitiço nas folhas) (música - 08.Ngetchãütümãü – CD União dos povos)

PAI DO TIMBÓ: (no barracão) Mana, por que tu ta assustada assim? Te falei pra não rir com os araras. Olha o que eles fizeram contigo. (apontando para a barriga da velha). Tu ta prenha, deles, mana! (Música)

PAI DO TIMBÓ: (com uma lata de fumaça na mão) Agora, defuma essa barriga, mana, pra esse menino não vingar.

SANTA MARIA: eu não vou fazer isso! (tom de raiva e choro - música)

CENA V

O bebê de Santa Maria está nascendo no meio do barracão

SANTA MARIA: aaai, aaii! nasce curumim! NASCE!! (gritos)

Bebê – (som de choro de criança)

SANTA MARIA: teu tio quer que eu te mate! (dá um tapa no menino e ele fica desmaiado)

SANTA MARIA: (acalenta o menino) tu vai viver, meu filho, tu vai viver! Somente teus descendentes saberão dar conselho, meu filho! (música)

Santa Maria aparece varrendo o barracão. (música)

PAI DO TIMBÓ: Vai, mana, no mato novamente buscar *mani-uara* pra gente comer.

SANTA MARIA: Já vou mano! (música 12 – Santa Maria na floresta)

HOMENS ARARAS: Psiu, psiu, fiiiio! Olha pra cá, Santa Maria

¹⁰ Mulher sagrada.

SANTA MARIA: Eu já disse que não quero vocês!

HOMEM ARARA VELHO: Vem cá, santa Maria!

SANTA MARIA: Você ta muito fede, rummmmm...(franzindo o nariz)

HOMEM ARARA VELHO: Fifio! Vem cá santa Maria!

SANTA MARIA: (tom de malícia) huuumm. Esse aqui tá CHEIROSO! Eu quero pra mim! (o homem arara se aproxima de Santa Maria)

SANTA MARIA: (espanto) Ai, uma cobra passou bem aqui pelas minhas pernas. Você pensa que te quero, é, velho arara! Eu Não! (sai correndo para o barracão) (música)

CENA VI

Santa Maria aparece novamente com dor, em trabalho de parto. A Mucura entra em cena para auxiliá-la a ter o filho.

SANTA MARIA: ai, aaaa! estou com muita dor, não agüento mais!

MUCURA: o que você tem santa Maria?

SANTA MARIA? Estou com muita dor de parto!

MUCURA: vou ajudar você ter essa criança

BEBÊ: (som de choro)

MUCURA: (espanto, levantando a criança) Que criança bonita!

TIAS DA CRIANÇA: que curumim bonitinho!

PAI DO TIMBÓ: (se aproximando de Santa Maria) Eu quero que esse curumim MORRA porque ele é filho de cobra!

SANTA MARIA: ele vai viver, porque aqui é seu lugar!

CENA VII

O pai do timbó está reunido com os dois filhos para matarem o filho de Santa Maria.

Enquanto isso o filho de cobra, já cresceu. Foi apanhar castanha para a mãe no fundo do mato (som de cigarra)

PAI DO TIMBÓ: Filhos, fiquem na espera e matem esse filho de cobra assim que ele aparecer pelo caminho pra apanhar castanha.

FILHO MAIS NOVO: Pai, vou chamar o pássaro can can para ele nos avisar quando o filho de cobra aparecer no caminho (som de assovio de pássaro)

PAI DO TIMBÓ: faça isso, mesmo, meu filho!

PÁSSARO CAN CAN: (cantarolando) lá vai o filho de cobra! lá vai o filho de cobra passando!

PAI DO TIMBÓ: estão ouvindo isso, curumins! Agora um de vocês leva este laço bem fino pra cortar o filho de cobra ao meio e o outro leva esta flecha pra acertar bem no coração. Não deixem ele gritar se não a mãe dele vem correndo jogar praga em nós.

FILHO MAIS VELHO: lá vem ele, mano, joga o laço! (música)

FILHO MAIS NOVO: flecha ele, rápido!

FILHO DE COBRA: (gritando) mamãe!

SANTA MARIA: (corre para junto do filho, chorando) meu filho tá morto!

FILHO MAIS NOVO: você viu, mano? Não podemos comer a criança cobra porque nossa tia já estendeu a mão sobre ele.

SANTA MARIA: (chorando) Vou tirar este pedaço de você (arranca a cabeça)! Vou arrancar o teu olho!

SANTA MARIA: teus tios te cortaram, te mataram....(Chorando, levanta o olho do filho que acabara de arrancar, o sangue escorrendo nos seus braços) waraná! Waraná! Waraná!

SANTA MARIA (emocionada, chorando) Você é a minha criança! E agora você aqui, meu filho guaraná, vai ser um chefe para todos. Vai multiplicar-se, vai dar conselhos para os seus descendentes. Quem possuir o guaraná, saberá coisas boas. Você, Guaraná, vai dizer: “bom dia, meus tios! Bom dia meus avós” você não quer mais vingança! Você é a minha criança!
*Hirocat! Hirocat!*¹¹ (música)

ÚLTIMA CENA

Todos voltam para o centro do palco. Sentados em círculo, tomando çapó que passa de mão em mão, em sentido anti-horário. E o narrador se levanta.

NARRADOR: assim Santa Maria enterrou o pedaço do filho que ainda estava com os testículos e deles nasceu todos nós que estamos aqui pra ouvir esta história. E do olho daquela criança, filho de cobra, surgiu o guaraná a nossa bebida sagrada. Quem te conhecer, guaraná, (olhando para a cuia com a bebida) irá contar tua história chorando. Você não quer mais vingança. Você trouxe a paz e a alegria para o mundo!

Todos se levantam e começam a dançar em círculo, se despedindo do público

(música de encerramento)

¹¹ Criança.

PURATIN E A JIBOIA GRANDE

SINOPSE

A peça está dividida em duas partes: na primeira, um narrador entra no palco conta sobre a origem do Puratin, o remo mágico dos Sateré-Mawé. Há duas divindades: Anumarehit e Ânhanguiã, respectivamente deuses do bem e do mal. O demônio Ânhanguiã tenta matar Anumarehit com o remo mágico, pois ele só poderia morrer se fosse atingido por este remo. Com a morte do deus Anumarehit o mundo seria do demônio, inclusive os Sateré-Mawé. Ânhanguiã cria uma emboscada e ao invés de matar o deus do bem mata seu próprio irmão, o veadinho. Irado, o demônio joga o puratin fora e Anumarehit o encontra e faz uma mágica, retirando do remo todas as histórias más depois dá de presente a seu filho Wasiri (o primeiro Sateré), para que este conte a seus descendentes todas as histórias contidas no Puratin, considerado o livro sagrado dos Sateré-Mawé.

Na segunda parte, Anumarehit começa a contar uma história que está escrita no Puratin para todos os ouvintes. É a história da Jibóia Grande que explica a origem do caminho e do artesanato da etnia Sateré. Um homem perde-se na mata durante à noite, encontrando um tronco de pau decide dormir. Mas ele não sabia que aquele tronco era a casa da jibóia grande e ela inicia uma estranha estratégia para comê-lo. O homem consegue escapar, faz uma emboscada, mata a cobra, com o auxílio dos homens araras. Dos pedaços da serpente surgem outros animais e também de sua pele a origem do arumã - palmeira que se tira talas, originando grande parte do artesanato da Tribo Sateré-Mawé.

Personagens

1. Ânhanguiã (deus mal)
2. Irmão de Ânhanguiã
3. Anumarehit (deus bom)
4. Wasiri –filho de Anumarehit
5. Os demônios
6. Os filhos de Anumarehit
7. Passáro Inambu
8. O veadinho- irmão caçula de Ânhanguiã
9. Homem perdido

10. Jibóia grande
11. Homem arara1
12. Homem arara 2
13. Ouvintes

PRIMEIRA PARTE

O contador de história aparece no palco, segurando um remo e diz:

NARRADOR : Eu não acredito que deus tenha feito todas as coisas só num dia porque contar uma história já é difícil, fazer as coisas é mais difícil ainda. Se deus fez tudo mesmo, ele fez também o puratin, mas não sabemos a sua verdadeira história e nem de onde ele veio. Mas me contaram que o puratin veio de UM DEMÔNIO ! (Música)

Sai o narrador e Anumarehit e o filho aparecem no palco

ANUMAREHIT : filho, vou na mata buscar fruta de inajá. Estamos com muita fome. Se o ânhanguiã aparecer e perguntar o meu nome e para onde fui não conte se não aquele demônio vai atrás de mim.

FILHO DE ANUMAREHIT: não se preocupe meu pai . da minha boca ninguém saberá NADA.

O pai vai embora (música). Chega na casa dois demônios

DEMÔNIOS: Ei curumim, cadê teu pai?

FILHO DE ANUMAREHIT: o meu pai saiu. Vão embora! Não posso dizer mais nada.

DEMÔNIOS: temos aqui uma fruta muito gostosa! (levantando o cacho de inajá) É Inajá! você quer comer?

FILHO DE ANUMAREHIT (com tremor): Aaaiiii, tô muita fome! Já tô tendo um passamento. Eu quero comer inajá, me dá este cacho?

DEMÔNIOS (Comendo inajá): Aqui está é muito gostoso, (finge que dá e puxa as frutas de volta) mas só dou se você me contar para onde seu pai foi.

FILHO DE ANUMAREHIT: (lambendo os lábios) Eu conto. Mas primeiro deixa eu comer. (Tenta pegar o cacho de inajá)

DEMÔNIOS : Hum hum! (balançando a cabeça negativamente). Só depois de nos dizer para ONDE SEU PAI FOI! (gritando impaciente).

FILHO DE NUMAREHIT (com medo) : Está bem! Ele foi na mata buscar inajá pra gente comer. A agora me dá, estou morrendo de fome, de vontade de comer inajá!

DEMÔNIOS: Ainda não, espera um pouco... Há, há, há. Só mas uma pergunta: como é mesmo o nome do seu pai, hein?

FILHO (irado): vão embora, sumam daqui. Prefiro morrer de fome do que contar o nome de meu pai. (Os demônios vão embora)

Na mata aparece Wasiri e o Ânhánguiã

ÂNHÁGUIÃ: wasiri, como é o nome de teu pai?

WASIRÍ: (colhendo frutas silvestres) o nome de meu pai e ANUMAREHIT

ÂNHÁGUIÃ: pois bem agora eu pego aquele deus! Pensa que é imortal, mas já sei como matá-lo. Só há uma arma que possa matar aquele deus. Alguém sabe. Aqui? (dialoga com o público). Pois bem, é o MEU PURATIN! (levanta o remo sagrado)

O diabo andando e repetindo o nome

ÂNHÁGUIÃ: anumaat, anummaat.... eu eu não posso me esquecer este nome anumarehit, anumarehit....

Nesse instante inambu aparece voando e...

ÂNHÁGUIÃ: que porcaria! Anumaa.. anumaa... O inambu foi aparecer justo agora! Como é o nome mesmo ? é ,é ... Acabei me esquecendo do nome . como pude me esquecer? Que droga! Agora vou ter que voltar lá com aquele curumim de novo. (música)

ÂNHÁGUIÃ: ei wasiri, como é mesmo o nome de teu pai?

WASIRI: já falei! Meu pai tem vários nomes. Se eu contar todos os nomes você pega e mata ele, não é?! Some daqui demônio! (Wasiri invoca seu pai e o demônio vai embora). Em nome de meu pai Anumarehit, o deus das boas palavras, eu ordeno: Some Daqui Demônio! (o demônio sai correndo)

ÂNHÁGUIÃ: vou matar o pai de Wasiri com o meu puratin. (levanta o remo) Esta é a arma sagrada dos deuses das treva há,há,há há (música , medo). Depois de matá-lo todos vocês serão MEUS FILHOS! (o demônio some numa fumaça)

Aparece na floresta os demônios e um veado, irmão de Ânhánguiã, correndo atrás de Anumarehit

OS DOIS DEMÔNIOS : veado, veado! irmão do nosso pai, Ânhánguiã, corre atrás desse deus. Cansa ele bem , para o nosso pai matar ele.

ANUMAREHIT – eu vou correr mas é para minha casa! (o deus consegue fugir)

ÂNHÁGUIÃ: para onde foi aquele deus? Será se ele já passou por aqui?

ÂNHÁGUIÃ: acho que não, lá vem ele ali. Agora eu te mato! (bate com o puratim na cabeça do veadinho)

VEADINHO: aiii! Aiii... O que você fez mano! (o corpo do veado estirado no chão)

ÂNHÁGUIÃ: oh! Não! Matei meu irmão por engano. Este remo maldito. Eu não te quero mais, maldito! Maldito! Matei meu irmão. (joga o remo sagrado na floresta e chora a morte do irmão) (música)

Mais tarde na floresta, Anumarehit e seu filho Wasirí (cantando o canto da flecha)

ANUMAREHIT: Espia só o que vejo ali, Meu filho! O remo sagrado. (pegando no remo) Tu agora será um remo sagrado das mais belas histórias. Vou tirar te ti Puratim todas as histórias ruins e levar para longe daqui. (faz um ritual sobre o remo – performance de dança). (música)

ANUMAREHIT: Vem cá, meu filho! Teu nome era wasirí e agora será **WASIRÍ-SATERÉ** e eu te dou este presente para te proteger do mal e toda tua descendência.

WASIRÍ SATERÉ: Obrigada, meu pai! Como posso lhe agradecer?

ANUMAREHIT: Você me agradece contando esta histórias para todos os seus irmãos.

Wasiri e Anumarehit senta no chão do palco

WASIRI-SATERÉ: Pai, que histórias são estas escritas no puratin?

ANUMAREHIT: filho, muitas histórias (pausa, fecha os olhos) sobre tudo, sobre a vida e sobre a morte (música)

ANUMAREHIT: Olha aqui, meu filho, ouça essa história que vou contar. Está escrito bem aqui no Puratin, espia bem pra poder mais tarde tu saber contar muitas histórias pros teus filhos, chama todo mundo pra ouvir.

WASIRI: (gritando) venham todos no barracão, nosso pai quer nos contar mais uma história (música) **Aparece uma velha ralando o bastão de guaraná. Todos chegam alegres, sentando em círculo e inicia a distribuição da bebida, o çapó, em sentido anti-horário.**

ANUMAREHIT: hoje, vou contar uma história que ainda não contei, está escrito aqui no puratin (levanta o remo) este é o livro sagrado, o âmagô que foi escrito pelo primeiro sateré. Ele escreveu como o mundo foi formado e todas as nossas histórias, inclusive, esta que vou contar: a história da Jibóia Grande está bem aqui no Puratin (música) **todos saem do palco**

SEGUNDA PARTE

Um homem aparece no mato sem caminho

HOMEM PERDIDO: (perdido, olha para todos os lados) ai, ai, estou perdido! Não tem caminho pra andar. Como pude sumir sem rumo no fundo do mato? Nesta mata escura, ai, ai, só queria achar comida, estou perdido! E agora, onde vou dormir?

HOMEM PERDIDO: (aproximando-se de um grande tronco de árvore)— Já sei, vou dormir aqui em cima deste pau. (deita-se sobre o tronco de árvore) (música)

JIBOIA: (botando língua pra fora) Oiii! Ssssssss! É você que veio?

HOMEM PERDIDO: sim, sou eu, e estou perdido! Você pode me ensinar o caminho de casa?

JIBOIA: não se preocupe, já é muito tarde. Amanhã você encontra a sua casa.

HOMEM PERDIDO: não senhora, amanhã já era!

JIBOIA: você está com medo de uma cobrinha, como eu? Não tenha medo. Entra na minha casa junto comigo, vai?

HOMEM PERDIDO: E eu tenho outra alternativa? Pois fique sabendo que eu não tenho medo de cobra! (música)

O homem entrou junto com a cobra no tronco de árvore. Deitou-se mas a cobra começa uma perseguição, pois deseja comê-lo

HOMEM PERDIDO: Ó jiboia, deixe-me dormir um pouco!

JIBOIA: (vira a bunda, soltando gases em direção ao rosto do homem)

HOMEM PERDIDO: o que é isto? Que cheiro é este (fazendo careta)

JIBOIA: ó perdido, está CHEIROSO este meu peido, não está? Ssssssss (língua para fora em direção ao rosto do homem)

HOMEM PERDIDO: (tosse sufocado, tapando o nariz) Sim é cheiroso, este peido cheira bem. Agora, me deixe dormir! (quando o homem se deita a cobra começa a perseguí-lo novamente)

JIBOIA: Ei perdido, sabe o que foi que eu comi hoje? Folha podre! (solta mais gases no rosto do homem)

JIBOIA: diz aí se tá ou não tá CHEIROSO meu peido? Ssssss! (lambe o rosto do homem)

HOMEM PERDIDO: (falando baixo) sim, ta cheiroso. Esta cobra quer me comer!

JIBOIA (Irada): fala mais alto, anda! O que disseste?

HOMEM PERDIDO: (com vontade de vomitar) sim, SEU PEIDO CHEIRA BEM! (volta a dormir)

JIBOIA: (cantarolando) amanheça o dia, amanheça o dia para que eu possa comer o Filho de Arara (2 vezes)!SSSSSS!

HOMEM PERDIDO: Ué, ela pensa que sou filho de arara é? Ah, coitada! Preciso fugir daqui. É agora. Vou aproveitar enquanto ela está distraída cantando. (música)

Na fuga para sua casa, o homem encontra os filhos de arara no caminho

HOMEM PERDIDO : devem ser estes os filhos de arara que a jibóia cantava. (aproximando-se dos homens araras. No meio do caminho há outro tronco de árvore: o ninho das araras)

HOMEM PERDIDO: são vocês os filhos de arara?

HOMENS ARARAS: sim somos!

HOMEM PERDIDO: vou contar uma coisa pra vocês. A jibóia grande quer comer todos os homens araras.vou ajudar vocês a pegar aquele bicho que peida muito fede.

HOMENS ARARAS: Como vamos nos livrar dela deus-perdido?

HOMEM PERDIDO: vocês estão vendo aquela palmeira de Inajá? Os talos são bem amolados, veja, (tirando várias talas de inajá e coloca sobre o tronco). Fiquem escondidos no ninho que eu vou ensinar vocês a se livrarem da cobra fedorenta. (música)

A jiboia surge no meio do caminho com um laço ao meio do corpo.

Jiboia: (cantarolando) é hoje que eu como filho de arara!é hoje que eu como filho de arara.

JIBOIA: (vê o tronco) huummm! He,He,He.. Então é aqui que vocês se escondem!!SSSSSSSS! vou assoprar neste ninho, neste buraco que os arararas vão já sair bem, para o meu laço He, He, He (assopro bem forte)

HOMENS ARARAS : (gritam) hã,hã, hã, hã!

JIBOIA: ai que susto! Esta corda vai me arrebentar. Aiiii, aiiii, socorro meus filhos, me ajudem! Esta corda era pra amarrar vocês ! não a mim. (a jibóia é cortada ao meio)

JIBOIA: não me deixem morrer! (a jiboia cai sobre os talos de inajá)

HOMENS ARARAS: vamos te cortar toda! Primeiro teu rabo! (o rabo cai e..)

HOMEM ARARA 1: olha, mano o que nasceu do rabo da cobra: a preguiça grande (som de preguiça)

HOMEM ARARA2: Agora corta a cabeça dela: olha o que ta nascendo da cabeça da cobra!! É o pássaro Inambú vermelho! (som de pássaro)

HOMEM ARARA2: tira o coró dela: espia o que tá nascendo!!!! O ARUMÃ. É desta planta que vamos fazer o tipiti. Veja!!! (levanta as talas de arumã).

HOMEM PERDIDO : vamos fazer uma festa pra comemorar todas as coisas boas que vieram da JIBOIA GRANDE. (música).

Todos estão reunidos ouvindo as histórias

NARRADOR: Ouçam meus filhos! Não deixem que essas histórias caiam no esquecimento. Essa é a origem do caminho, está escrito aqui no Puratin. Nunca digam: “estou fazendo o meu caminho” porque o caminho é de cobra. É por isso que até hoje ela aparece nas beiras dos caminhos para picar os homens que se esquecem que o caminho foi feito pela JIBOIA GRANDE. Agora levantem, vamos ralá mandioca e usar a peneira e o tipiti, pra lembrar das nossas origens. (todos levantam com o tipiti, com o paneiro, a peneira, todos os artesanatos feitos de Arumã e iniciam a dança da cobra (movimentos sinuosos semelhante aos da serpente – música de encerramento).

A SAGA DA MANDIOCA SATERÉ-MAWÉ: AQUI TEM CHIBÉ?TEM!

SINOPSE

A peça está dividida em quatro cenas. O enredo se desenrola em torno da origem da mandioca. Em um tempo imemorial existiam somente duas pessoas no mundo, a saber a primeira mulher e seu filho, o deus. Estava sobre a responsabilidade da primeira mulher o cultivo da mandioca. Mas havia muito trabalho, uma vez que, o filho era preguiçoso, sendo incumbido a este somente o serviço de pescaria. Vendo sua mãe reclamar da falta de mulheres para aquele trabalho, decide aventurar-se em busca de algumas nações de animais fêmeas que pudessem ajudar a sua mãe na roça.

O deus, primeiramente, traz duas fêmeas das nações dos sapos. Mas ao invés de trabalharem só queriam ficar se pintando, devolve estas as sua família e traz duas fêmeas das nações das pacas, que por sua vez, são tão preguiçosas quanto as primeiras, pois dormiam no serviço. Agora só restava ao deus uma aventura muito arriscada, trazer as filhar da onça grande para o roçado da primeira mulher, pois era sabido que todos os animais que ousavam se aproximar de suas filhas a onça devorava.

Depois de várias peripécias para enganar a onça e não ser morto por ela, o deus, com a ajuda das mulheres sapas vence a onça grande que se transforma em um jacaré. Uma das

mulheres onça, grávida, abandonada pelo deus e ainda desolada com a perda do pai, casa-se com um sapo. Finalmente, os tios da mulher onça, os peixes matrinxã, poraquê e piranha fazem uma festa para comemorar o casamento da sobrinha. A jovem onça vai à festa sem o consentimento do marido. Ao chegar deseja dançar a dança dos peixes com seus tios, mas ela erra todos os passos. Então os tios iniciam um ritual de dança e morte da mulher onça. Após matarem-na, cortam ela e o filho, que estava no seu ventre, em pedaços e os enterram. No outro dia os peixes encontram nos buracos a planta mani que surgiu da filha da onça e de seu filho.

Personagens

1. Narradora
2. A primeira mulher
3. O deus
4. Mulher sapa1
5. Mulher sapa2
6. Onça Grande
7. Mulher onça 1
8. Poraquê
9. Matrinxã
10. Piranha
11. Mulheres pacas

Figurante:

Mulher onça2

Cena I

Música de entrada (Peneira morena – Raízes Caboclas).

Entra a narradora dançando com uma peneira, fazendo movimentos circulares com a peneira e com o ventre, no ritmo da música. (uma velha vestindo saia e blusa feitos de estopa. Toda colorida. na cabeça um pequeno cocar, o rosto e braços pintados com pontos brancos, semelhante aos ideogramas contidos no Puratin¹²).

NARRADORA:

Falando com o público

A história que vou contar só aprende quem tem boa cabeça, (pegando na cabeça) quem não tem, não aprende, não. Espia só, espia só o que eu vou contar....

NARRADORA : senta no chão dom palco

¹² Traduzido também como Porantin. O remo sagrado da etnia Sateré-Mawé. A imagem consta no Anexo IV.

Essa história começa assim: antigamente existiam só duas pessoas no mundo: vocês sabem quem eram? Huuummm? (levantando a cabeça, dando um largo sorriso) ♪hi!♪hihihi. Pois é, pois eu sei: é a história da primeira mulher e de seu filho que era um deus!

Sai a narradora dançando. Entra a primeira mulher e seu filho o deus. A mulher vestida de saia e blusa de estopa com adereços indígenas, como colar e brincos. Nas mãos um terçado e um paneiro nas costas. O filho com um macacão cor de pele, um cocar, plumagens coloridas nos antebraços, e nos tornozelos.

A PRIMEIRA MULHER:

Meu filho eu tenho trabalhado disconforme no roçado. Já queimei a coivara. Tenho que plantar agora. Tem muito trabalho, mas estou sozinha!

O DEUS:

(bocejando, coçando a cabeça). Tem muito trabalho é, mãe? A senhora sabe que um dia desses, quando fui pescar ALÍ (fazendo um bico na boca, levantando a cabeça para cima) na cabeceira do Andirá, subi numa enseada e ouvi as filhas das pacas dizendo: (pegando na barriga) _ Credo, que fome! Que fome! Aqui nem chibé tem!

A PRIMEIRA MULHER:

Pois bem, meu filho! Não quero que falte chibé aqui em casa também!

O DEUS:

Não vai faltar não, mãe! Vou buscar umas mulheres lá das nações dos sapos pra te ajudar. Espera tá mãe?

PRIMEIRA MULHER:

HUM HUM! (balançando a cabeça em sinal de concordância).

Os dois saem. (música Peneira morena). Aparece no palco a narradora sempre com uma peneira na mão por terminar de tecer)

NARRADORA:

É, minha gente, não dava para uma única mulher fazer todo o trabalho do roçado. Vocês devem tá perguntado: e por que o filho não ajuda? Tamanho homem! É, o deus era bonito, bonito! Mas a tarefa da roça era só das mulheres. Será se o deus conseguiu as moças das

nações dos sapos? Ele queria elas bem porque são bunitinhas! (hi!hi!hi!). Vamos ver o que vai ser... vou tecer essa peneira bem ali, (faz um bico) tá?

Sai a narradora. (Música) Entram duas moças pintadas, com aparências de sapos. (muito sensuais).

MULHER SAPA 1:

(fala sensual) Uuuui, eu gostei muito desse deus! Ele vai ficar comigo!

MULHER SAPA 2:

(com desdém, balançando a cabeça) Mas quando já que ele vai ficar contigo! Te manca! (empurra a irmã. As duas trançam na briga). Musica

Entra o deus.

O DEUS: (gritando) Parem com isso agora! Se não levo vocês já de volta. Vão ajudar minha mãe no roçado!

As duas saem correndo. Entra a narradora (dançando).

NARRADORA:

Vocês tão vendo? Eu não disse que aquele deus era bonito? E todas brigavam por ele. Mas as moças sapos não sabiam que era mãe do deus quem decidia as coisas por ali... Olha bem o que a preguiça faz!

Sai a narradora dançando . Entra a Primeira Mulher puxando as duas sapos, a força pelos cabelos. O deus entra também.

O DEUS:

Como estão as mulheres que eu trouxe mamãe? Trabalharam bem no roçado?

A PRIMEIRA MULHER:

Bem elas são bonitas, meu filho, mas enquanto eu trabalhava elas se pitavam, olha como elas estão! (segura no rosto das duas sapos , mostrando para o público, pois estão com uma tinha vermelha excessiva no rosto). Não servem, não!

O DEUS:

Vou já levar vocês de volta. Caminho do feio por onde veio! (sai puxando as mulheres sapos a força porque não querem ir embora).

Entra a narradora dançando o refrão da música peneira morena.

NARRADORA:

Vocês viram isso? Não adianta ter beleza e não gostar de trabalhar. As mulheres da nação dos sapos eram carregadas de preguiça. Num deu outra, o deus mandou elas de volta para o lugar de onde saíram. Enquanto isso a mãe continuava na peleja. E agora, como conseguir ajuda? O deus vai dar um jeito, esperem só pra ver! Há! Há! Há!(sai dançando – Peneira morena).

Entra o deus e a Primeira Mulher

O DEUS:

Mãe, a senhora quer outras mulheres para o serviço da roça?

A PRIMEIRA MULHER:

É bom, né filho?

O DEUS :

Olhe aqui quem eu trouxe?

Entras duas mulheres das nações das pacas. (Música) . (duas jovens com máscaras de pacas)

A PRIMEIRA MULHER:

Se dirigindo ao público.

Olha só como são muito bonitas! Vamos já para o roçado! Cada uma com o seu panelinho!

As mulheres pacas saem juntamente com a Primeira Mulher.

O DEUS:

Tomara que agora essas mulheres pacas prestem para o trabalho. Já tô cansado desse vaivém. (Bocejando). Vou me deitar aqui, um pouquinho. (deita-se em um dos cantos do palco).

Entra a Primeira mulher empurrando as mulheres pacas.

PRIMEIRA MULHER:

Meu filho, acorda já! Essas mulheres não servem, não!

O DEUS:

O que foi mamãe? Elas não trabalharam bem?

PRIMEIRA MULHER:

Não trabalham bem, não, filho! Só querem dormir no serviço. Leva elas de volta.

O DEUS:

(puxando as duas mulheres pacas pelos braços) Vumbora suas marias- preguiças. Aqui não põem mais os pés.

Saem arrastadas pelo deus.

Entra a narradora (Música - refrão de Peneira morena)

NARRADORA:

Cuim feito! Vocês tão vendo, como era difícil encontrar quem gostasse de plantar? Será se existia alguém nesse mundo que pudesse ajudar A Primeira Mulher naquela lida? Mas a velha sabia que seu filho era muito esperto, e ia dar um jeito naquela situação. Para encurtar esse pedaço, deixa eu contar pra vocês: vieram mais duas mulheres agora da nação das cutias. Mas eram piores que outras, sabem o por quê? Enquanto A Primeira Mulher plantava elas iam na cova e tiravam a planta do buraco, assim ó (fazendo movimento com os braços e mão, idêntico ao movimento de arrancar o tubérculo da terra). “Desse jeito não dá”, disse a velha. O filho devolveu as cutias, e pensou, pensou. Só tinha agora um jeito **muito arriscado!** (acentua o tom de voz) **buscar as filhas do pai da onça grande!** Mesmo a mãe não querendo que ele fosse; aí ele levou um cigarro e foi... (gesto de estar fumando). Esperem só, só mais um pouquinho que essa história agora vai de vento em popa!!! (risos). Hi, hi,hi... (musica).

Sai a narradora dançando.

Cena II

(No cenário tem uma casa de palha, um banco)

Entra o deus e a onça grande.

O DEUS:

Bom dia meu sogro.

ONÇA GRANDE:

Bom dia meu genro. (vira o rosto para o público, pondo a mão na boca) – vou comer ele!
He,he,he...

ONÇA GRANDE :

O que veio fazer aqui?

O DEUS:

Eu vim fumar um cigarro, com meu sogro!

ONÇA GRANDE:

Pois bem, meu genro, vamos fumar.

O DEUS:

(se afasta da Onça Grande, olhando para cima)

Deus dos ventos faça o favor de ventar, abre o teto da casa de meu sogro!

ONÇA GRANDE:

(com o tauari na mão, olhando para o público) Agora quero ver esse deus sair daqui fumado (suga a fumaça e assopra em direção às narinas do deus).

O DEUS:

É agora deus vento! Sobra para o outro lado!!! (a fumaça volta em direção à onça grande).

O DEUS:

O teu cigarro está muito fraco, meu sogro. Agora é a minha vez. O meu cigarro fino faz a pessoa ficar tonta. (assopra a fumaça no rosto da onça).

ONÇA GRANDE:

(tossindo, sufocado com a fumaça) aaaii, meu genro, teu cigarro tá muito forte!

O DEUS:

É porque você não tá acostumado, meu sogro!

ONÇA GRANDE:

Agora é a minha vez. Ninguém fica em pé com meu cigarro. (Assopra e o vento traz a fumaça de volta para seu próprio rosto). (a onça está tonta. Tosse e espirros).

ONÇA GRANDE:

Agora entra na minha casa, meu genro! (**sai desnortado**)

O DEUS:

Não, não posso entrar. Vou ficar no meu assento bem aqui. Este é o meu costume ficar no sol do terreiro.

O DEUS:

(olhando para cima, assovia). Ei, meu filho vento, abre o teto da casa do meu sogro para que eu entre lá com a filhas dele. (Olhando para o público) Diz que essas sim são das boas de serviço! Mamãe vai gostar muito e eu também! Hi!hi!hi!h! (risos malícia).

O deus entra na casa da onça.

Entra a narradora cantando.

NARRADORA:

peneira morena, peneirá, peneira morena, peneirá....

Não disse pra vocês que aquele deus era muito esperto?! O que será que vai acontecer lá dentro daquele barraco de palha, hein? ! Lá dentro tem duas filhas de onça tão enxiridonas (♪hi !♪hi! ♪hi!) . (Volta a ficar séria) Huuummm! Mas a onça não é fácil. E ela tá pensando em fazer uma grande malvadeza com o deus. Olhem bem!Olhem bem!

Sai a narradora cantando. Aparecem no palco o deus e a onça grande.

ONÇA GRANDE:

Como tu entrou aqui, meu genro?

O DEUS:

Pela porta. Eu até esbarrei em você, meu sogro. Não se lembra?Você falou que fumava muito cigarro!

Entra uma das filhas da onça.

MULHER ONÇA1:

(olhando para a onça grande)

Pai to com fome!

ONÇA GRANDE:

Espera um pouco filha já vou ver comida pra nós. **(olhando para o público, com as mãos boca)** a comida tá aqui. Vamos já comer esse deus!

ONÇA GRANDE:

Ô meu genro, eu e minhas filhas queremos comer peixe. Vai lá no rio buscar, vai!

O DEUS:

Tá bom, meu sogro, é pra já!

Sai a onça grande. A filha da onça chama o deus.

MULHER ONÇA1:

Ei, meu deus, espere um pouco. O meu pai quer te matar lá no rio. Não vá. Fique aqui comigo (se oferecendo para o deus).

O DEUS:

(tom raivoso e incisivo, segurando nos braços da mulher onça1)

O teu pai comia as pessoas que não sabiam de nada! **EU SOU GÕ SA'PE YP WAKUP¹³!**

Pois sei gerar as coisas! (abrindo os braços para o público, assoprando).

MULHER ONÇA1:

Não vá! (o deus sai por um lado e a mulher onça1 sai por outro).

Entra a onça grande.

ONÇA GRANDE:

(olhando para o público).

Cadê aquele deus, nada de voltar com minha comida?

O deus vem chegando com uma enfiada de peixe.

O DEUS:

Tá aqui o peixe, meu sogro!

¹³ Eu sou aquele que sabe gerar, procriar

ONÇA GRANDE:

Traga aqui os peixes, meu genro. Chegue mais perto, coloca os peixes bem aqui na minha boca. (abrindo a boca, querendo devorar o deus).

O deus joga os peixes em direção à onça.

ONÇA GRANDE:

(Arrotando)

Agora vou tirar um cochilo. Entra na minha casa, meu genro.

O DEUS:

Aqui tá bom, meu sogro. Fico aqui fora. É meu costume ficar no sol.

Sai o deus. Entra a narradora

NARRADORA:

(Dançando e cantando)

PENEIRA MORENA, PENEIRÁ, LARALA, LARALA, LARALA, LARALA, LARÁ
PENEIRA, PENEIRÁ.

(se dirigindo ao público)

Não disse pra vocês que essa história só entende quem tem boa cabeça? Quem ainda se recorda das coisas... deixa eu desatrapalhar esse pedaço aqui que tá igual um bolo de carrapicho, grudado um em cima do outro. Por falar em grude, prestem bem atenção no que eu vou contar.

(respira fundo, fecha os olhos, senta no chão do palco, põe a peneira sobre as pernas).

É tão bom viver essa parte... depois que a onça grande foi dormir, o deus pede para o deus vento assoprar na cumeeira da casa e entra lá por cima. O deus quer ficar junto com as filhas da onça grande. Nesse instante, as duas mulheres onças estavam no maior acezume com o deus (hi,hi, hi). A ONÇA GRANDE ACORDA! (aumenta o tom de voz, fica séria). Como será que o deus vai escapar dessa? Olha aqui, espiem bem o que vai acontecer! Larala, laraLÁ, larala, laraLÁ (sai cantando, movimentando a peneira).

Entra no palco o deus e a onça grande

ONÇA GRANDE:

(com uma cuia na mão).

Ô meu genro, eu tô com fome. A essa hora já deve ter papagaio na bacabeira. Leva esse grude (entrega a cuia para o deus) e coloca na árvore. (olhando para o público) filho da mãe, é agora que me vingou... com filha de onça não se mexe!

O DEUS:

Sim, meu sogro, vou pegar um papagaio pra matar a sua fome. Eu tô cheio que tô me espantando (pegando na barriga).

ONÇA GRANDE:

De que?

O DEUS:

De cará com sebo'anta!

ONÇA GRANDE:

Quede a anta?

O DEUS:

A que eu comi com suas filhas, meu sogro!

ONÇA GRANDE:

Uaaaá! Esse deus tá abusando. Uaaaá! (furiosa).

ONÇA GRANDE:

(enforcando o deus)

Vai buscar o papagaio senão te engulo inteiro!

O DEUS:

Já to indo meu sogro! Há!há!há.

Saem os dois. Entra a narradora (dançando).

NARRADORA:

Peneira morena, peneirá (música raízes cabocla).

Sentada no chão do palco com a peneira sobre as pernas.

Pois bem, meus filhos, o deus para enganar a onça grande pegou uma folha de jenipapo, fez ela igualzinho um papagaio. Encheu aquela folha de grude, pois ele sabia que a onça grande ia correr atrás dele. Aí o deus pediu para o pássaro can can lhe avisar quando a onça por ali passasse. Pediu também para o igarapé espumar... era o sinal da onça. **(levantando)**. É por isso que até hoje quando a gente põe o pé no igarapé a água espuma assim ó (fazendo um chiado na boca e movimento com a perna direita como se estivesse entrando no rio). Xé, Xé, Xé! Essa história ainda vai dar o que falar tem muita coisa pra dizer, esperem aí só mais um pouquinho. PENEIRA MORENA, PENEIRÁ, PENEIRA MORENA, PENEIRÁ....(sai do palco dançando).

O deus e a onça entram no palco

O DEUS:

(joga a folha de jenipapo em direção à onça grande).

Pegue aí, meu sogro, o papagaio que trouxe pra você comer! Mas segure firme com as duas mãos porque ele ainda está vivo, ouça (o deus imita o som do papagaio) ah! ah! Ah!

ONÇA GRANDE:

(se agachando no chão para pegar a folha)

Eu vim aqui mesmo fazer só duas coisas: comer esse papagaio e depois comer você, meu genro!

O DEUS:

Vem me pegar meu sogro! Tá grudadinho aí no chão, é? Pois agora, meu sogro, é pernas pra que te quero!

O deus grita em direção à casa da onça.

O DEUS:

Ei filhas da onça eu não quero mais vocês, não! (Sai correndo do palco).

Cena III

Entram as duas mulheres sapas, sentam no centro do palco penteando os longos os cabelos. O deus entra, se aproximando das mulheres.

MULHER SAPA1!

O que você tá fazendo por aqui, deus?

O DEUS:

(assoviando)

Eu tô passeando, só passeando! (andando de um lado para o outro do palco continua assoviando).

MULHER SAPA2:

(se levanta em direção ao deus)

Que mentira, deus! Você não tá passeando é nada! Já sabemos o que aconteceu. O pássaro piririin veio nos contar que você mexeu com as filha da onça e agora ela tá querendo lhe comer.

O DEUS:

É foi isso mesmo! Eu grudei a onça todinha. Agora quero que vocês me escondam aqui porque ela já tá vindo aí.

MULHER SAPA1:

(se levanta em direção à irmã, com raiva)

Nós não vamos esconder o deus, pois ele não quis casar com a gente! Agora deixa a onça comer ele!

MULHER SAPA2:

Coitado! Vamos esconder ele aqui no nosso cabelo, mana! (levantando o enorme cabelo). Ele vai nos gerar (sensual). Ele é um deus! Depressa, deus, a onça está chegando!

As duas sapas unem seus cabelos e escondem o deus. Entra a onça grande.

ONÇA GRANDE:

Vocês não viram por aí o meu genro que vou comer?

AS MULHERES SAPAS:

Não vimos vovô, não vimos!

ONÇA GRANDE:

Eu sei que ele veio pra cá depois de ter me breiado com grude.

MULHER SAPA1:

Aqui ele não passou, não, vovô! Viche! (esfregando o dedo do meio no polegar indicando muito tempo) Já faz tempo que tamos aqui e ninguém apareceu.

ONÇA GRANDE:

Vocês tão mentindo pra mim! O rasto dele terminou bem aqui, Ó (apontando para o chão).

MULHER SAPA2:

Vovô esse rasto é seu, não tá vendo?

ONÇA GRANDE?

Aquele filho da mãe me paga! (Olhando para o público) deixa está que eu já volto!

Sai a onça.

O deus sai dos cabelos das mulheres sapa

O DEUS:

(com uma pedra na boca, tossindo, se dirigindo à mulher sapa 1)

Asse essa pedra, bem assada, viu? Quando a onça chegar vai insistir com vocês e fica muito braba. Uma de vocês conversa bem com ela para distrair. E outra deve estar pronta com a pedra na mão para perguntar da onça o que eu vou dizer agora no teu ouvido (fala no ouvido da mulher sapa 2). Agora vou me esconder de volta aqui no cabelo de vocês.

Entra a onça grande no palco furiosa.

ONÇA GRANDE:

Suas mentirosas eu sei que esconderam o meu genro! Vou comer as duas! (abrindo a boca).

MULHER SAPA2

Tom de surpresa

Ei, vovô! você vai nos comer? Com qual dente você vai nos comer mostre, vovô!

A onça abre a boca para o público

ONÇA GRANDE:

Ãh! Ãh!ãh! (Apontando para a boca)

MULHER SAPA1:

Qual mesmo o dente, vovô ainda não vi.

ONÇA GRANDE:

Ãh! Ãh! Ãh!

MULHER SAPA1

Tá qui pra ti, vô!!!

Empurra a pedra quente na boca da onça.

ONÇA GRANDE:

Aaaaiiii! Eu sou jacarééé! Eu sou jacaréééé!!!!

O DEUS:

(Balançando a mão direita)

Bem feito! Agora eu quero ver a onça beber água!

Saem todos do palco. Entra a narradora (música refrão de peneira morena , dançando)

NARRADORA:

Senta no chão do palco.

Ufa! Quase que eu não volto mais... essa arenga do deus com a onça grande ainda não terminou. Depois que a onça grande engoliu aquela pedra em brasa, foi correndo para o rio. No outro dia, as filhas da ave japu desceram o rio e viram aquela marmota! (da um sorriso com os lábios colado, fechando os olhos). Ah! Eu me alembro disso... as crianças viram um animal feio, feio! Tinha as costas toda lascada. Pois é! É isso mesmo que vocês estão pensando: a onça grande virou jacaré. É por isso que tinha um sapo lá no rio só cantando: Pen'êk! Pen'êk! Contando pra todo o mundo que a onça virou jacaré. Uma das filhas da onça se casou com um desses homens sapo. Os tios dela fizeram uma festa de casamento! Ela já tava prenha. Eu disconfio que era filho do deus! (hi!hi!hi!). A mulher onça queria muito ir nessa festa, mas seu marido sapo não queria deixar, não! Os tios da mulher onças queriam matar ela. Sabem quem eram os tios dela? O peixe matrinxã, o puraqué, a piranha. Viche maria! Piranha é perigosa... vamos ver o que vai acontecer nessa festa! A agora só quero dançar: peneira morena, peneirá, peneira morena, peneirá.

Cena IV

Entram no palco 3 pessoas vestidas de peixes: piranha, matrinxã e poraquê. Estão todos em fila indiana segurando um no ombro do outro. Todos dançam fazendo movimentos como se fossem mergulhar. O primeiro da fila, inicia o movimento e todos o acompanham (música).

Pára a música. Os peixes começam a dar risadas uns com os outros. Entra a mulher onça barriguda.

MULHER ONÇA:

Oi meus tios eu vim dançar com vocês. Eu fugir do meu marido.

PORAQUÊ:

Quer dançar, é? Quer dançar? Então vem!

Música. Começam a dançar novamente. A mulher onça está no final da fila e erra todos os passos.

Pára a música. O peixe matrinxã se dirigindo à mulher onça.

MATRINXÃ:

Já tamos muito cansados. Já dançamos muito hoje!

MULHER ONÇA:

Eu vim pra dançar a dança dos peixes e só vou sair daqui quando eu dançar! (cara de emburrada, cruza os braços).

PORAQUÊ:

Como quer dançar se não sabe?

MULHER ONÇA:

Eu fico olhando pra vocês meu tio, eu aprendo rápido. A minha memória é boa!

PIRANHA:

Então fica bem aí na nossa frente e olha bem!

Nesse momento todos os peixes se agacham no chão e pegam uma flecha. O poraquê se dirigindo à piranha:

PORAQUÊ:

Quando ela passar na tua frente você flecha a mulher.

MATRINXÃ:

Eu é quem vou flechar!

PORAQUÊ: (com raiva).

Cada um espera a sua vez e flecha, na ordem. Até ela morrer de vez. Não sabe nem dançar essa filha da onça!

Todos em fila, segurando um no outro fazem um movimento de banzeiro (música) e cada um na ordem da fila vai flechando a mulher onça.

A mulher onça cai, levanta-se, cai novamente, rola no chão e morre! E a dança continua.

Os peixes param de dançar e se ajoelham sobre o corpo da mulher.

MATRINXÃ:

Ela já tá mortinha, manos!

PORAQUÊ:

Vamos abrir a barriga e tirar o filho dela! Olha o estômago da criança! (mostra para o público um enorme beiju de tapioca).

PIRANHA:

Uuummmmm! Isso parece ser muito gostoso!

PORAQUÊ:

Vamos cortar a mãe e a criança em pedaços e enfiar todos eles aqui nessa terra (apontando para o chão).

Todos os peixes pegam um pedaço da criança e da mãe onça e enterram em um caixote de madeira. (Música)

MATRINXÃ:

Vamos depressa que já tá anoitecendo e temos que voltar pro rio.

Todos saem. Entra a narradora (dançando peneira morena)

NARRADORA:

(Senta no chão do palco, tecendo uma peneira)

É, meus filhos! Os peixes mataram aquela onçona! Mas quem manda ela não saber a dança dos peixes! Quando amanheceu o dia os tios foram ver os buracos onde enterraram os pedaços da onça e de seu filho. Lugar mais limpo de onça! Só tinham nos buracos uma enorme planta!

(levanta-se) Esperem aí, só mais um pouquinho! Depois eu volto pra terminar de arrematar essa peneira. Essa história vai longe! (♪hi ♪hihi!, ♪ hi ♪hihi! hi! hi! hi!)! (sai dançando).
Entram os peixes no palco. No palco há um caixote com alguns pés de maniva.

PORAQUÊ:

(Admirado)

Que planta linda, manos! Nasceu da onça e de seu filho!

PIRANHA:

Vamos arrancar essa planta pra ver os pedaços de onça que deixamos aqui.

Todos os peixes puxam a planta e tiram da terra a mandioca. Cada um levanta uma raiz e gritam juntos.

PEIXES:

Mani! Mani! Isso é raiz que a gente come!

PORAQUÊ:

(se dirigindo ao público)

Isso é planta nossa! Ela é fêmea. A mandioca é mulher!

MATRINXÃ:

Puxando a batata das mãos do poraquê

Eu vou querer essa mandioca pra mim!

PIRANHA:

(puxando a batata das mãos da matrinxã)

Ela ainda não pode ir porque é muito nova!

O matrinxã o poraquê fazem uma dança: movimento de dois passos para frente e para trás, acompanhado pelos braços. Segurando com as duas mãos a batata de mandioca, a fala e os movimentos no ritmo do tambor indígena.

Gritam uma melodia.

MATRIXÃ E PORQUÊ:

VEM! PRA! MIM !MAN!DI!O!CA! !VEM! PRA !MIM! MAN!DI!O!CA! VEM!
PRA! MIM !MAN!DI!O!CA!

PIRANHA:

(rodopia na frente dos peixes, grita).

Parem com isso! Só tem uma pessoa que pode resolver essa situação pra gente.

PORAQUÊ E MATRINXÃ:

Quem??!!

Entra o deus soltando uma gargalhada.

O DEUS:

Há!há! há! Eu vou já resolver tudinho! (senta no chão chamando os peixes).

Venham cá, sentem aqui comigo! Venham conversar com o deus. Meus filhos só tem um jeito da mandioca não fugir de vocês. Vamos todos comigo pra casa da mamãe! Ela está acolá (levanta o braço direito) esperando todas as mulheres desse mundo pra ajudar ela a fazer farinha, fazer beiju, tirar tucupi. Fiquem juntos se não mandioca vai embora e não volta nunca mais! Peguem todos estes pés de mandioca e vamos para o meu terreiro!

Todos os peixes gritam:

PEIXES:

Lá tem chibé?

O DEUS

TEM!

(todos se levantam, os peixes saem). O deus se dirigindo ao público, chamando-o com as mãos.

O DEUS:

Vamos todos! Lá tem muita fartura, farinha! Nunca falta chibé!

Sai o deus. Entra a narradora dançando o refrão.

NARRADORA:

Com a peneira toda tecida. Fica de pé, balançando-a.

Oi curumizada! Como todos tão vendo, (levanta a peneira).

A peneira já tá pronta! Vou cuá mandioca. ♪Hi!♪hi!hi!hi! Depois que os peixes foram com o deus, o barracão da mãe ficou até o tucupi de mulher! Todos aqueles animais viraram gente. Por causa da farinha! Se o deus inventou alguma coisa melhor, ficou pra ele, né? Porque farinha é gostooosa, gostooosa! Naquele dia teve muita festa! (fecha os olhos e levanta ligeiramente a cabeça) dá pra ouvir até agora! Essa história tá aqui ó (pega na testa em um desenho do corpo). Por deus, e eu não minto! Agora vou cuá mandioca que a peneira já aprontou!

Entra o deus se dirigindo à narradora.

O DEUS:

(de cócoras no palco)

Ei, ei! psiu! psiu!

NARRADORA:

(Admirada)

Meu deeeuus!

O DEUS:

(estendendo as mãos sorrindo para a narradora)

Vem dançar, vem!

NARRADORA:

(Segurando nas mãos do deus)

É pra já! Eu vou já perder uma festa dessa! (olha para o público e solta uma gargalhada)
há!há!há!há!

**Entra todo o elenco com peneiras, paneiros, tipiti, farinha, tucupi, tapioca (Música).
Todos dançam na festada mandioca. A narradora rodopia com o deus.**

O LAMENTO DO GAVIÃO REAL

SINOPSE

A peça está dividida em oito cenas. Todas as cenas são intercaladas com a presença de um coro composto por três mulheres que anunciam de forma trágica os principais acontecimentos da trama. O drama gira em torno da vingança, uma vez que a mulher do gavião o traía com o pássaro socó. Na primeira cena a mulher do gavião real, após ter dado à luz, está sofrendo fortes dores por causa da mãe do corpo. Duas mulheres participam de uma reza para colocar a mãe do corpo no lugar. Feito o trabalho de cura, a mulher confessa que o filho não é de seu marido e sim do pássaro socó.

O gavião real passa a desconfiar da traição da mulher e esta, por sua vez tenta de todas as formas enganá-lo com feitiço e seduções. Mas o marido flagra os dois em delito. O gavião real mata os dois amantes e joga o filho do socó no rio para virar peixe e assim poder comê-lo. O que o gavião não esperava é que os irmãos da sua mulher, que eram as tartarugas, também vingariam a morte dela.

Dessa forma, o gavião real também morre, mas para continuar a vingança fatídica, a mãe do gavião real faz uma magia com ervas e encontrando uma cunhã que gostava de seu filho, faz com que a cunhã engravide. A avó cuidava do menino e nunca lhe contara a verdade sobre a verdadeira história da morte de seu pai.

O menino se tornou tão violento quanto seu pai e um excelente caçador. Em uma das suas caçadas descobriu algumas penas de seu pai na casa de seus tios, as tartarugas. E agora começa uma grande estratégia de vingança para matar as tartarugas. Finalmente, com o auxílio do pica-pau o filho do gavião real vinga a morte de seu pai e todo o sangue que sai da tartaruga vai pintar tudo que existe de vermelho no mundo. A peça encerra com o canto da tucandeira, falando de todos os peixes que foram pintados com o sangue da tartaruga.

Personagens:

1. CORO (Três mulheres)
2. MULHER DO GAVIÃO
3. MULHER 1
4. MULHER 2
5. GAVIÃO REAL
6. IRMÃO DO GAVIÃO REAL
7. SOCÓ

8. PÁSSARO ARAMÃ
9. MÃE DO GAVIÃO REAL
10. TARTARUGA1
11. TARTARUGA2
12. TARTARUGA3
13. CUNHÃ
14. FILHO DO GAVIÃO REAL
15. PICAPAU
16. HOMEM VELHO
17. OS MENINOS

CENÁRIO

Pintura em TNT um barracão de palha um firmamento de um azul forte com alguns traços de branco. Há uma mulher de vestido vermelho segurando um menino nos ombros. Por trás da mulher há uma rede num tom de marrom e azul. Ao lado do barracão um riacho de tom esverdeado.

Cena I

(música fúnebre – Marcha fúnebre - Chopin)

CORO: Três mulheres (vestidas com túnicas vermelhas)

Entra o coro

CORO: (música – marcha fúnebre – Chopin)

A trajetória do Gavião Real é marcada por traições, morte, tristeza... Isto foi há muito tempo! A luta pela sobrevivência fez daquele homem pássaro o maior caçador. Por isso se tornou o animal mais temido de todos. Foi a mulher que o tornou tão embrutecido? O que fez tu, serpente malévola? A natureza chora tanto, chora tanto tanto.... (saem cantando um canto fúnebre). Hãnhanhan ...

A frente de um barracão de palha há três mulheres bem fortes, sobressaindo o estômago. Uma das mulheres está deitada de peito para cima sobre um tupé (tapete de palha) e a outra pisa com o pé esquerdo no estômago e com o direito na genitália. A terceira mulher à esquerda, sentada no chão, está com uma cuia na mão. Os corpos das mulheres são pintados de marrom com manchas azuis por cima.

MULHER DO GAVIÃO:

Deitada, grita.

Aaaiii, aaaiii,! uuummmm! Uuummmmm! Eu vou morrer! Tô muito fraca!

MULHER 1:

Amassando com um lado pé no estômago e outro na genitália da mulher deitada.

Suas forças já vão voltar minha filha! Não grita que senão a mãe do corpo vai te aperrear mais ainda.

Mulher 1: (chorando)

Ãããã! Ãããã!

MULHER 1:

(balançando a cuia)

Bebe um pouco desse caribé aqui. (levantando a cabeça da mulher) Vai já voltar tua força. Teu filho precisa mamar.

MULHER DO GAVIÃO:

Não deixe o gavião chegar perto do curumim.

MULHER 1:

Mas porque então tu não quer que o pai chegue perto do filho!

MULHER DO GAVIÃO:

(Sentando no palco pondo a mão na boca em tom de confissão)

É que ele é filho de outro!

MULHER 2:

(Assustada).

De quem ele é filho então????!!

MULHER DO GAVIÃO:

Do socó.

MULHER 1:

Mas que assanhamento! Por que você fez isso com o pobre gavião?

MULHER DO GAVIÃO:

Ele não vai saber. Eu sei esconder bem as coisas.

MULHER 2:

Onde é que vocês se encontram? Aqui mesmo no barracão. Quando o gavião sai pra caça ele entra. (tom de malícia)

MULHER 1:

Tu não tem medo de morrer, não é? E se o gavião pegar?

MULHER DO GAVIÃO:

Ele não pega, não, ele é besta! Eu já fiz feitiço pra ele ficar manso, manso!

MULHER 2:

Cuidado, não confia muito no teu feitiço porque eu ouvir dizer que o gavião tem o corpo fechado. Não tem feitiço que pegue!

MULHER DO GAVIÃO:

Eu dei pra ele comer paçoca da cabeça do jabuti. Fica ceguinho!! Hi!Hi!Hi!

MULHER 2:

Olha que gavião é bicho traiçoeiro e vingativo!

MULHER 1:

Eu vou pintar o curumim bem bonitinho que ele nem vai desconfiar. (levanta, balançando a cintura) Eu já tou bem. A mãe do corpo já está no lugar.

MULHER 1 E 2:

Já vamos, mana, até.

Entra o coro.

CORO:

A natureza chora, chora... o tempo foi passando e o gavião alegre com seu filho que crescia, mas era tão diferente dele. Todas as noites caçava guariba e trazia para o filho e esposa comerem. Quando chegava em casa ninguém mais gostava de sua caça. Por que seu filho não gostava mais de comer guariba? Há tantos mistérios... mas um dia tudo será revelado...

CENA II

Sai o coro. Entra a mulher do gavião e o gavião real

GAVIÃO REAL:

(com uma guariba nos ombros).

Ta aqui, mulher, a comida. Prepara o rango que tou com fome!

MULHER DO GAVIÃO:

(com desprezo)

Huummmm! Essa guariba fede!

GAVIÃO REAL:

(olhando para a mulher desconfiado)

Por que que tu ta assim, hein! Tu e o curumim gostavam tanto de comer guariba e agora não gosta mais? Tem alguém trazendo comida pra ti é?

MULHER DO GAVIÃO:

(com sedução abraça o gavião por traz)

Ninguém trouxe comida, não! Eu comi formiga com xibé! Vamos deitar, vamos? Já tô muito cansada.

GAVIÃO REAL

(Coçando a cabeça, empurra a mulher)

Cansada de que?

MULHER DO GAVIÃO:

De correr atrás de formiga.

GAVIÃO REAL:

(olhar incisivo para a mulher)

É só de formiga mesmo que tu anda correndo atrás?

MULHER DO GAVIÃO:

Mas credo, homem! Para de bestagem!

GAVIÃO REAL:

(puxando um objeto da cintura)

E essa formiga tem espinha é? (mostra a espinha de peixe para o público). Achei isso ali no terreiro.

MULHER DO GAVIÃO:

Foi a chuva grande que empurrou pra cá essa espinha.

GAVIÃO REAL:

Ta bom. É melhor que seja verdade isso, hein? Agora vou dormir. Amanhã tem mais caçada.

MULHER DO GAVIÃO:

(sedutora, passando as mãos no peito do gavião)

Hoje eu quero bem!

GAVIÃO REAL:

(tom raivoso, empurra as mãos da mulher)

Arre! Tu não sossega um minuto! Abaixa esse fogo, mulher! Vamos já dormir é que é!

O gavião real sai puxando a mulher pela mão.

Entra o coro.

CORO:

Ó homem gavião, melhor seria se não soubesses de nada. Não mexes no mistério que pode te furtar a vida! Não estais feliz com o filho e mulher que tens? Isso não basta? Não cavas os

mistérios! Deixa tudo nas mãos dos deuses da floresta! Eles te conduzirão. O que pretendes fazer com essa desconfiança? Ver o que o que não queres? Vai conversar com teu irmão, pedi-lhe um conselho mais afortunado.

CENA III

Sai o coro cantando. Entra o gavião e o seu irmão mais velho.

GAVIÃO REAL:

Mano, acho que a mulher não tá me respeitando.

IRMÃO DO GAVIÃO:

Mas com quem tu acha que ela tá se apresentado, mano?

GAVIÃO REAL:

É o que quero ver hoje, mano! Ela tá muito engraçada! Não quer mais comer guariba e o menino também não! Chora, chora! Um dia desse achei essa espinha lá no terreiro de casa.

IRMÃO DO GAVIÃO:

Que pássaro será esse que está te passando pra traz hein?

GAVIÃO REAL:

Espia, espia quem vai entrar no meu barracão! (esticando o pescoço para o lado direito do palco).

IRMÃO DO GAVIÃO:

(Puxando o irmão pelo braço)

Para com isso, mano! Tua mulher é boa. Não ia fazer isso com um gavião feito tu. Trabalhador.

GAVIÃO REAL:

Boa é? Então fica com ela, fica! Ela pensa que me engana. Mas vi ela fazendo um feitiço pra mim ficar besta pra ela. Colocou aquele pozinho, sabe? (conversando com o público) Aquele pozinho de cabeça de jabuti. Por isso que ela esconde todas as cabeças. Altas da noite me deu

MULHER DO GAVIÃO:

(grita para público)

Alguém aí ajude o meu amor que vai morrer! (chora) hãhãhãhã! Hãhãhãhã!

GAVIÃO REAL:

(se dirigindo ao irmão)

Mano, tira essa traidora daqui. Depois é a vez dela.

IRMÃO DO GAVIÃO:

Vem, mulher da vida! Tu não vale o que gato enterra! (sai do palco arrastando a mulher pelos cabelos).

A briga sangrenta entre socó e gavião real continua. O socó cai estrebuchando no chão, todo ensanguentado. (música)

GAVIÃO REAL:

(Limpando as unhas sujas de sangue, segura o socó pelo pé, e sai puxando)

Isso é pra te aprender a não roubar a mulher do teu parente!

Entra no palco o coro cantando uma música fúnebre.

CORO:

Ó deuses da floresta o que poderia ser mais funesto do que esta verdade? O homem teve socó recebeu a triste recompensa da morte por ter amado a mulher de seu primo. O que vai acontecer com o filho do socó? O gavião desceu para o rio com ele, certamente o matará. Chora toda a natureza...! Vejam quem vem chegando.. (entra o gavião e sua mulher). Pobre mulher! De ti não restará nem as cinzas! (canto fúnebre)

CENA IV

O GAVIÃO REAL:

(raiva)

Joguei aquele filho de socó no rio. Agora ele será peixe de gavião! Vamos dar uma volta no roçado.

MULHER DO GAVIÃO REAL:

(está barriguda. Se afastando com medo).

O que você vai fazer? Deixa o meu filho viver!

GAVIÃO REAL:

(pegando dois pedaços de pau)

Não vou fazer nada. Só quero que me ajude a matar um rato que vi passando por aqui.

MULHER DO GAVIÃO REAL:

(olhando para todos os lados)

Não estou vendo nenhum rato!

GAVIÃO REAL:

Te abaixa aí que tu vai ver!

A mulher se abaixa e o gavião prende-a pela barriga com os paus.

MULHER DO GAVIÃO:

(gritando)

Não me maltrate, não me maltrate!

GAVIÃO REAL:

(estrangulando a mulher)

Grita, grita! Teu grito será o barulho dos paus! (som de madeira estalando).

Cai a mulher morta no chão. (música)

GAVIÃO REAL:

(Chamando o pássaro o Aramã)

Aramã! (entra o pássaro) abre a barriga dessa mulher e tira o filho de socó daí de dentro. E come os dois!

PÁSSARO ARAMÃ:

(espantado)

Tem mais um filho aqui. (levanta para o público)

Esse aqui é teu filho, gavião!

GAVIÃO REAL:

(tomando o filho das mãos de Aramã)

Este aqui não mata, não! Vou já mandar a avó dele lhe dar um banho.

Sai o pássaro Aramã e entra a mãe do gavião real.

MÃE DO GAVIÃO REAL :

(Com uma cuia na mão)

Meu filho, dá cá meu neto! Vou já pintar bem as mãos dele com essa tinta de urucu.

GAVIÃO REAL:

Vai, mamãe! dá um banho nele lá na beira. Mas não deixe ele cair n'água porque ele pode virar peixe.

MÃE DO GAVIÃO REAL

Vou segurar ele bem. Não vai escapulir da minha mão.

Saem o gavião real e a avó. Entra Aramã.

PÁSSARO ARAMÃ:

(puxando o corpo da mulher do gavião. Levanta o filho do socó morto. Se dirigindo ao público)

Vocês já viram coisa mais estranha? Dois filhos nessa barriga (aponta para o corpo) cada um de um pai. Essa mulher só veio atrair maldição! Que manda ter ido namorar escondido do marido? Hoje eu vou comer bem! (Sai puxando o corpo da mulher).

Entra a mãe do gavião real

MÃE DO GAVIÃO REAL

(nervosa, com um peixe na mão, se dirigindo ao filho)

Gavião, teu filho caiu n'água! Ele escapuliu da minha mão. Caí no rio para pegar ele e olha o que eu encontrei (levanta o peixe para o público) virou jiju!

GAVIÃO REAL:

(com menosprezo)

Está bem, mamãe, deixe ele ir embora! É um peixe ruim! Olha o rabo dele? Estão as marcas de seu dedo.

MÃE DO GAVIÃO REAL

É, meu filho, jiju é espinhento, entala a gente!

Sai o gavião real e sua mãe. Entra o coro.

CORO:

Ó mulher! O que fizeste? Por que foste seduzir outro pássaro? De ti não sobrou nada! Nem de teu filho com o socó. E o gavião real? Estará livre das mãos dos irmãos da sua mulher? Agora querem vingança.... restará alguma pena em ti? Ó gavião real! Os teus cunhados estão tramando a tua morte. Todos os pássaros agourentos cantam o teu nome. Ai de ti, pássaro belo! (hãhã! Hãhã!hãhã!).

Cena V

Entram os cunhados do gavião (três tartarugas). Estão no palco duas varas compridas.

TARTARUGA1:

(com raiva)

Vamos, manos, vingar o sangue da nossa irmã!

TARTARUGA 2

O gavião real não sabe com quantos paus se faz uma coivara! Vamos atrair ele aí para aquele rio (aponta para o cenário do palco).

TARTARUGA 3:

(alegre)

Tive uma ideia. Deixa comigo! Ele ta bem ali, ó! (aponta para o lado esquerdo do palco).

Entra o gavião.

TARTARUGA 1:

Oi cunhado, vem cá nos ajudar a pregar um peixe ali no rio.

GAVIÃO REAL:

(desconfiado)

Não, obrigado, não tô com fome.

TARTARUGA2:

Nos ajude cunhado. O peixe que ta lá é muito grande e você é forte (exibindo os músculos).

GAVIÃO REAL

(iludido)

É, eu sou forte mesmo! Ninguém me vence, nem vencerá! (exibindo os músculos dos braços).

TARTARUGA 3:

(chamando seus irmãos se afasta do gavião)

Manos, venham cá. É agora que a gente vinga a morte da nossa irmã. Vamos fazer com ele o mesmo que ele fez com ela.

(todos balançam a cabeça em sinal de positivo e se aproximam do gavião real).

GAVIÃO REAL:

(Curioso em saber o que estavam conversando)

Pra que tanto mistério só pra pegar um peixinho!

TARTARUGA1:

Agora cunhado, se abaixe aí no rio que agente vai te ajudar.

GAVIÃO REAL:

Não preciso de ajuda. Eu pego esse peixe sozinho.

TARTARUGA2:

Precisa, sim. Nós estamos aqui pra te ajudar! Se abaixe que agente fica aqui só de tocaia porque o peixe pode escapulir.

O gavião se abaixa e as tartarugas o prendem entre as duas varas.

As três gritam:

Agora grita, grita, que nem pau!

GAVIÃO REAL:

Não! Traidores! Minha geração ainda se vingará de vocês!).

Cai o Gavião morto no chão (música triste).

Nesse momento começa um ritual das tartarugas sobre o corpo do gavião real (musica).

TARTARUGA1:

Olha o que saiu das unhas do gavião? (levanta para o público)

O peixe barrigudo!

TARTARUGA 2:

Olha, mano o que ta saindo das penas finas do gavião? (levanta para o público)

O macaco chauim! É por isso que na sobancelha do chauim podemos ver as penas do primeiro gavião. Olha aqui o vermelhinho, ó! (apontando na testa do macaco).

TARTARUGA 1 E 3:

Óóóóóóóóóó!

TARTARUGA 2:

Vamos, manos, puxar essas outras penas finas aqui. Elas vão enfeitar luva daquela dança.

TARTARUGA 1:

Já ta quase na hora de se arrumar pra a dança. Pronto (jogando as penas do gavião no chão) já vingamos a morte da nossa irmã! Vamos correr daqui que a mãe dele já ta vindo!

Saem as tartarugas. Entra a mãe do gavião com um galho de planta na mão. Chora sobre o corpo do filho.

MÃE DO GAVIÃO:

Meu filho (chorando) por que tu te meteste com essa gente! Olha o que eles fizeram contigo! Mas tu não morre nunca, meu filho! Eu sei que alguma mulher gostou de ti de verdade, e aquela que gostou vai tomar banho com esta planta (levanta para o público) e vai gerar um filho teu! Vou fazer um feitiço e tu vai voltar no teu filho! Cadê a cunhã que gastou muito do meu filho?

Entram a mulher no palco.

CUNHÃ

Eu gostei muito dele!

MÃE DO GAVIÃO REAL:

Pois bem, então vem cá. (pegando uma cuia com folhas dentro) vou lavar tua barriga com essas folhas e tu vai gerar um filho do gavião real. (faz uma reza na barriga da mulher).

MÃE DO GAVIÃO REAL:

Pronto, vai te deitar lá dentro que amanhã a criança vai nascer! Eu vou pegar peixe pro meu neto nascer forte!

Saem a mãe do gavião e a mulher. Entra o coro.

CORO:

Eis que o inverno passou! A natureza agora é toda radiante! O gavião morreu? NÃO! Ele vive no filho que nascera robusto, e cresceu forte e valente como seu pai. Porém sua avó nunca lhe revelara a verdade sobre o triste fim do Gavião Real! O gaviãozinho desconfia que

alguém matou seu pai. O que acontecerá agora? Que os deuses da floresta não permitam que mais sangue não manche a beleza verdejante do ar que respiramos! (música).

CENA VI

Entra a mãe do gavião real e seu neto.

FILHO DO GAVIÃO REAL:

Ei vovó, eu tinha pai?

MÃE DO GAVIÃO REAL:

Tinha sim. Ele era valente como tu. Arranhava todo mundo que fazia algum mal a ele.

FILHO DO GAVIÃO REAL:

E pra onde ele foi?

MÃE DO GAVIÃO REAL:

O vento forte fez ele desaparecer. Por que tu ta querendo saber disso?

FILHO DO GAVIÃO REAL:

Quando fui caçar vi uma penas no terreiro da casa dos meus tios parecidas com essas minhas aqui (abrindo braços, mostrando as penas para o público). E ouvi bem minhas tias dizerem que mataram meu pai.

MÃE DO GAVIÃO REAL:

É mentira delas! Não vá mais lá na casa dos seus tios. Eles não gostam de você!

FILHO DO GAVIÃO REAL:

Eu vou vingar a morte do meu pai!

MÃE DO GAVIÃO REAL:

Já te falei que teu pai desapareceu no verão grande.

FILHO DO GAVIÃO REAL:

Ué, não foi o vento que levou ele?

MÃE DO GAVIÃO REAL:

(com raiva)

Também, vento e verão forte! Agora já chega! Tu pergunta o sol antes que nasce! Vai caçar que eu vou tirar lenha.

Os dois saem. Entram as tartarugas.

TARTARUGA 1:

(preocupado)

Manos, aquele filho do gavião ta querendo puxar briga. Temos que dar um jeito nele.

TARTARUGA2:

E tem que ser logo. Vocês viram ele vive matutando aqui no nosso terreiro.

TARTARUGA 3:

Olhem, (olhando para esquerda do palco). Ele vem vindo ali.

Entra o filho do gavião.

FILHO DO GAVIÃO REAL:

Bom dia meus tios!

AS TARTARUGAS:

Bom dia!

FILHO DO GAVIÃO REAL:

Algum de vocês sonhou essa noite?

TARTARUGA1:

(fazendo careta)

Esta noite tive um sonho muito mal, (coçando a cabeça) sonhei muito feio...sonhei com piolho, piolho!

FILHO DO GAVIÃO REAL

Então é bom que ninguém saia de casa hoje!

TARTARUGA 2:

É mesmo. (convidando as outras tartarugas) Vamos ficar dentro de casa hoje.

FILHO DO GAVIÃO REAL:

Fechem bem a porta!

As tartarugas saem.

FILHO DO GAVIÃO REAL

(Se dirigindo ao público)

É agora que eu quero ver quantos piolhos cabem numa cabeça de tartaruga!

O filho do gavião com as suas garras destroem a casa das tartarugas que saem correndo, ficando apenas uma no palco com o gavião.

TARTARUGA1

Correm manos, ele ta com as unhas muito amoladas. Quer nos matar!

Filho do gavião real

Eu quero pegar só o vovô aqui! (pega a tartaruga1).

Tartaruga1

Ai não me mate meu neto!

FILHO DO GAVIÃO REAL

Teu casco é muito duro, velho! Mas vou chamar alguém pra me ajudar! Ei pica-pau!

Entra o pica-pau no palco

PICA-PAU:

Pica-pau chegou! (fazendo um rebolado)

TARTARUGA1:

(se dirigindo ao pica-pau)

Não, não me fure meu neto! Tua testa vai ficar suja de sangue!

PICA-PAU

Deixa o sangue rolar. Eu gosto muito de vermelho! Segura aí o velho, mano, que eu furo ele.

FILHO DO GAVIÃO REAL:

Fura pica-pau! Vingam a morte de meu pai!

Som de picadas de pica-pau

TARTARUGA1:

Ai, meus netos, meu sangue tá indo embora. Já chega de sangue.

(cai a tartaruga no chão morta toda ensanguentada).

FILHO DO GAVIÃO REAL:

(levantando para o público a tartaruga morta)

Tudo o que existe no mundo de vermelho foi pintado com este sangue aqui da tartaruga!

Agora os curumins vão se pintar para a dança.

Saem todos do palco. Entra o coro

CORO:

Salve nação Sateré-Mawé! salve o índio! Muito sangue foi derramado, mas nós ainda estamos aqui. O gavião real está vivo dentro de cada sateré. O sangue da tartaruga espirrou em todos nós e isto nos faz valentes e mais fortes! É por isso que os meninos, para se tornarem homens precisam ver o sangue nas mãos. A tucandeira ferra, mas o sangue é da tartaruga! Todo homem sateré, se quer ser corajoso como o gavião real, põe a mão na luva pelo menos vinte vezes. Venham, meninos, a dança vai começar!

Sai o coro e entram três homens e quatro meninos para iniciarem o ritual da tucandeira. (musica do ritual) (todos estão entrelaçados uns nos antebraços, semelhante a uma corrente).

ÚLTIMA CENA

HOMEM VELHO

(grita)

TODOS OS TATUS VÃO SAINDO NO TROVÃO!

O TATU TIROU A FORMIGA PRO IRMÃO DELE SE FERRAR.!

O PEIXE PINTOU O FILHO!

OS MENINOS

Por isso o aracu é pintado!

HOMEM VELHO

O peixe pintou o filho!

OS MENINOS

Por isso a piranha é pintada!

HOMEM VELHO

Os pássaros também se pintaram!

OS MENINOS

Por isso a arara é pintada!

Música do ritual.

Encerramento

Todos dançam a música tucandeira (música do ritual indígena)

CONCLUSÃO

Márcio Souza, um dos maiores estudiosos da cultura, da literatura no Amazonas, afirma que o teatro sempre esteve presente na vida dos amazonenses, principalmente no período opulento da borracha. Ressalta-se que, nesse período, o teatro está presente na vida de um pequeno grupo endinheirado que pouco conheciam dessa arte, mas frequentar o Teatro Amazonas era estar inserido num grupo elitizado dominante. “O teatro do “ciclo da borracha” será basicamente, um teatro importado, apontando muito fugazmente para uma dramaturgia e produções locais” (Souza, 2003, p. 235). Assim como na História do Brasil, as primeiras manifestações teatrais no Amazonas foram introduzidas pelos jesuítas, com o propósito de catequização dos índios. Mas foi com Tenreiro Aranha, no século XVIII, que o Amazonas vai ter a primeira experiência teatral de um dramaturgo da região.

Passado mais de dois séculos, entre a produção de Tenreiro Aranha e de Márcio Souza, constata-se uma dramaturgia local ainda pouco conhecida, com escassos investimentos nessa área artística, restando para os artistas anônimos um palco improvisado nas salas de aula ou nas quermesses religiosas. Mesmo sem incentivo, esses autores anônimos insistem numa produção sem ecos nos meios de comunicação de massa, mas livres de aparelhos ideológicos controladores.

Os quatro textos teatralizados, baseados na obra “As Bonitas Histórias Sateré-Maué” de Uggé, não nasceram em um único momento. Eles são frutos de uma reflexão sobre o passado, as vivências, o respeito à memória, em particular, aquela individual que permanece latente nas vidas dos inúmeros narradores anônimos. Memórias também da pesquisadora que fala a partir de um *locus* de pertencimento por isso ter elegido um tema que tivesse estreita relação com a vida e a memória das vivências nas margens do rio Amazonas, ouvindo histórias de boto, de cobra-grande, de curupira, à luz da lamparina. Sair desse mundo de encantamento mágico, conhecendo as experiências dos povos ribeirinhos, auxiliou de forma significativa para pensar numa literatura “viva” a partir das narrativas orais dos índios Sateré-Mawé.

Esse estudo reflete-se sobre o processo de resignificação das narrativas orais da etnia Sateré-Mawé, numa perspectiva literária, na área da dramaturgia. Nesse contexto, observa-se que a cultura é um veículo transformador de hábitos e práticas que antes pareciam imutáveis.

Ressalta-se que a narrativa oral continua existindo, mas coexistindo com outros meios de comunicação, principalmente, as multimídias que modificam as práticas de oralidade, acrescentando novos ritmos, novos gestos, novos modos de expressão.

Dessa forma, as narrativas Sateré-Mawé são resultados de uma cultura em transformação por isso apresentam vários elementos híbridos que são as marcas da mistura como a religiosa cristã ou como os diferentes gostos musicais. Os textos teatralizados apresentam essas características da mistura cultural, pois não poderia ser diferente, já que a produção parte de alguém de “fora” da etnia sateré, do não-índio que imprime no texto suas marcas individuais.

No processo de escritura das peças, procurou-se preservar o conteúdo das narrativas. A forma de expressão, a linguagem é outra, mas o mito permanece latente. Mesmo aparentando uma maneira despretensiosa de mostrar o mito, tirando-o de seu lugar sagrado, profanando-o, os mitos Sateré-Mawé, contidos nas narrativas teatralizadas, continuam “vivos”. Certamente que o espetáculo não tenha o mesmo significado para o espectador sateré e o cidadão, pois este último se detém mais no prazer estético e na função lúdica que o teatro possa lhe proporcionar.

Espera-se que este trabalho possa contribuir com a comunidade acadêmica no que tange às reflexões sobre a importância das narrativas orais, nos estudos da cultura e da linguagem humana, dando-lhes o mesmo valor literário atribuído ao texto escrito. Acredita-se que a teatralização das narrativas Sateré-Mawé, seja uma forma de dar visibilidade a uma cultura que passa por transformações. Dialogando com o tradicional, o moderno guarda em si um tesouro inestimável: uma língua, de sotaque japonês, que assegura a identidade da Tribo Sateré-Mawé, habitantes do Andirá.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 1ªed. 2ª impressão. Globo de Ouro. Porto Alegre, 1960.
- ALVAREZ, Gabriel O. **Satereria-Tradição e política Sateré-Mawé**. Editora Valer, Manaus, 2009.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2010.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Eudoro de Souza [trad.] São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 6ª ed. DIFEL. Rio de Janeiro, 2012.
- _____. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. In: Análise Estrutural da Narrativa ____ [et. Al]... Maria Zélia Barbosa Pinto [trad.] 5. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Imago, Rio de Janeiro, 1991.
- BORDINI, Maria da Glória. **Criação literária em Érico Veríssimo**. L&PM/EDIPUCS, Porto Alegre, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador** In: / Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin.– 7. Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. –(obras escolhidas; v. 1).
- BÍBLIA SAGRADA. 185ª ed. Editora: Ave-Maria, São Paulo, 2009.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégia para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário de folclore brasileiro**. 10ª ed. Ediouro. **Coleção Terra Brasilis** s/d.
- CRULS, Gastão. **Hiléia Amazônica**. Editora Itatiaia. Belo Horizonte, 2003. Coleção Reconquista do Brasil (2ª série) v. 170.
- D'AMBRÓSIO, Oscar. **Mito e Símbolo em Macunaíma**. 1ª edição (HM). SELIUNTE EDITORA, São Paulo, 1994.
- DEMASI, Domingos (et al.) **Teatro, guia prático**. Marcio Souza, Daniely Peinado, Carla Menezes, Guto Rodrigues e Efrain Mourão./ Manaus: Editora Valer, 2011.

- GONDIM, Neide. **O nacional e o regional na prosa de ficção do Amazonas**. In: Leituras da amazonia. Revista internacional de arte e cultura. Ano II, nº 2. Ed valer. 2002.
- GREIMAS, A.J. **Dicionário de semiótica**/A. J. Grimas e J. Courtés. – São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. **Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica** In: Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: Análise Estrutural da narrativa . BARTHES [et. Al]...Maria Zélia Barbosa Pinto [trad.] 5. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- HANS-Thyes Lehmann. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. Seminário – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas ECA/USP – setembro, São Paulo, 2003.
- KRÜGER, Marcos Frederico. **Amazônia: mito e literatura**. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2003.
- PAES, Loureiro João. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**: Belém CEJUP, 1995.
- NUNES, Pereira. **Os Índios Maués**. 2ª ed. Manaus: Editora Valer Governo do Estado do Amazonas, 2003.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis, Vozes, 1987
- PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. Brasiliense, 1983.
- RIBEIRO, Maria de Jesus Pacheco. **Dicionário Sateré-Mawé**. Rondônia: UNIR, 2010
- RODRIGUES, Aryon D. **Panorama das Línguas Indígenas da Amazônia** F. QUEIXALÓS e O. Renault- Lescure (Org.) In: As Línguas Amazônicas de hoje. Las Lenguas Amazónicas hoy. Les Langues d’Amazonieaujourd’hui. The Amazonian languages today. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2000.
- SOUZA, Gilda de Melo e. **O tupy e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. Livraria Duas Cidades, São Paulo, s/d.
- STRAUSS-LÉVI Claude. **A Oleira Ciumenta**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1986.
- TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária**. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.
- TEIXEIRA, Pery. **Sateré-Mawé Retrato de um povo indígena**. Organização e coordenação geral Pery Teixeira, Manaus, agosto de 2005.
- TODOROV, Tzvetan. **As categorias da narrativa literária** In: Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: Análise Estrutural da narrativa . BARTHES [et. Al]...Maria Zélia Barbosa Pinto [trad.] 5. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008

- TORRIANNI, Tristan Guillermo. **Mito e magia em a Flauta Mágica de Mozart e Schikaneder**. Karin Volobuef (org.).In: Mito e Magia. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- UGGÉ, Henrique. **As Bonitas Histórias Sateré-Mawé** – S.1, p/d 1ª edição.
- _____. **Mitologia Satere-Maue**. 1º edição. Edições ABYALA-YALA, Quito-Ecuador, 1991 (Colección 500 Años v.34).
- VOLOBUEF, Karin. **Especulações sobre mito e metamorfose na obra de Franz Kafka**. Karin Volobuef (org.).In: Mito e Magia. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WERNECK, Maria Marins Furquim. **Viagem à Mitosfera – Pensamento Mágico e Mítico em Claude Lévi-Stauss**. Karin Volobuef (org.).In: Mito e Magia. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz. A “literatura” Medieval**. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- _____. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Pulo: Hucitec, 1997.
- _____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires e Suely Fenerich. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

ANEXO I: NARRATIVAS CONTIDAS NO LIVRO “AS BONITAS HISTÓRIAS SATERÉ MAUÉ”

HISTÓRIA DO GUARANÁ

1. A História do **GUARANÁ** é comprida. Quero que vocês ouvintes respondam e completem o que eu vou contar desde o começo.
2. Antigamente, no tempo dos homens houve uma reunião. Tinha um homem que tinha um filho pequeno. E o homem avisou que iria por aí pelo mundo inteiro. Disse ao filho:
- Fique, meu filho, eu vou andando.
3. Vão chegar pessoas que vão perguntar da minha planta, você não conta nada. E o pai foi embora.
4. Quando o homem saiu, já vinha chegando uma pessoa que perguntou ao menino:
- O que é aquela planta que está no terreiro do teu pai?
Mas a criança não contou, só disse:
- Não sei, só meu pai que sabe.
Aí a pessoa foi embora.
5. Mais tarde veio outra pessoa que perguntou novamente:
- O que é aquela planta?
O menino respondeu:
- Não sei, só meu pai sabe.
E a pessoa foi embora.
6. Mais tarde veio outra pessoa que falou:
- O que é aquela planta muito bonita que está no terreiro do teu pai?
Primeiramente o menino não queria contar mas depois contou desobedecendo a ordem do pai dele.
7. O nome da planta é **ESPÍRITO DE UM GRANDE PEIXE**, assim contou o menino.
Depois disso, a pessoa foi embora e foi dizendo para todo mundo o nome da planta, e falou que tinha sperrriado até que ele contou o nome.
8. Como as pessoas já sabiam o nome da planta, quiseram convidar

pai do menino para conversar. Mas o pai do menino já sabia que queriam persegui-lo, por isso, ele convidou as pessoas para casa dos tios dos peixes, e aí se reuniram.

9. O pai do menino convidou a Coruja Grande para a reunião. Ele falou para que, na reunião, o filho dele ficasse entre as suas pernas e que avisasse quando vinham os inimigos querendo matar o filho dele.
10. O homem falou para a coruja:
- Você fica olhando para o meu filho. Eu vou conversar. Você tem que fazer a continuação da minha palavra.
A coruja fez como o homem tinha mandado.
11. O filho estava entre as duas pernas do pai, o pai mandou chamar o povo para fazer a conversa. Ele convidou também um tal de Cuxiu (macaco), para ajudar na conversa.
12. E o homem começou a conversar, antes avisou o Cuxiu dizendo:
- Depois que eu falar duas vezes você continua a minha palavra. Assim que o homem terminou de falar duas vezes, esperou a continuação da palavra dele pelo Cuxiu.
13. Mas o tal do Cuxiu disse:
- E agora, e agora o que eu vou dizer agora? Naquele momento, o menino disse:
- Não continuando a palavra do pai é sinal que vai acontecer alguma coisa.
14. Aí, os peixes fizeram judiação no filho que estava entre as duas pernas do pai dele. Depois o filho dele adoeceu e o pai não terminou a conversa.
15. O homem voltou para a sua casa, o filho ficou muito doente e depois morreu.
Depois que o filho morreu, tocou o filho com o dedo e disse:
16. - Coitado do meu filho! O teu tio te matou.
O irmão do homem, naquele momento, entendeu que o irmão estava dizendo, isto porque este irmão era sábio (pajé) e sabia tudo o

que o outro dizia.

17. Tinha uns meninos na casa, o pai do menino disse:

- Vão chamar o meu irmão que meu filho já morreu.

18. Os meninos foram chamar o tio do menino e disseram:

- Teu irmão mandou chamar você, por isso nós viemos.

19. E o tio respondeu:

- Eu não vou porque não fui eu que matei o filho dele, mas ele estava me acusando de ter morto o filho, por isso eu não vou.

20. Os meninos voltaram e disseram ao pai do menino morto:

- Ele não vem, falou que não pode vir porque o senhor falou que seu filho foi morto por ele.

21. Mas o pai do menino insistiu que queria falar com o irmão dele. Foram novamente os dois meninos para dar o recado.

- Ele quer ver você, venha, o teu irmão está com muita saudade.

22. O tio falou:

- Pois bem, eu vou.

E ele foi. Chegou e disse:

- Agora, bem que cheguei, meu irmão.

O pai respondeu:

- Mandei o recado para você.

23. - Sim, ontem eu não vim porque você falou que eu tinha morto o teu filho. Olha, o espírito do teu filho está na guelra dos peixes, olha então.

24. E o pai olhou (como os pajés costumam a fazer na pajelança), a alma do filho estava mesmo na guelra dos peixes, depois perguntou:

- Como vamos fazer agora?

E o tio respondeu:

- Vamos gerar o nosso filho para fazer algo contra os peixes.

25. Depois o pai do menino ficou zangado e deu um tiro nas larvas de um pau e elas caíram na água. Aí, o tio do menino falou ao irmão

dele:

- Que nome vamos dar agora para esse nosso filho, depois de ser gerado? (novo tipo de existência).

Aí o pai respondeu:

26. Eu daria o nome de coxa esquerda.

- Não daria certo esse nome: falou o irmão dele.

Aí o outro disse:

- Como é que você pensa?

O pai falou:

- Uma coisa que queima muito, ardida como pimenta.

De novo o irmão dele respondeu:

27. Não é certo isso, não é nome que se dê. As novas gerações vão ter novos descendentes. Eles não vão saber falar o nome.

Caso alguém pergunte a eles: - para onde foi o teu pai?

Aí, eles falarão que foi para lá colocar água ardida (sinal de desprezo). Assim vão dizer as crianças. E o tio continuou dizendo:

28. Eu sou o tio do menino e o nome é: **TIMBÓ VERMELHO**, por isso, o nome do menino será tirado do nome porque é meu filho também. E assim as crianças (descendentes), irão saber o nome.

29. E continuou:

- Se alguém perguntar:

- Aonde foi o teu pai? Eles irão responder:

- Foi botar o timbó.

30. - Pois bem! Falou o pai do menino, e o irmão dele continuou:

- Agora abre teu filho em pedaços, tira o osso da coxa direita, tira a coxa esquerda e tira o fígado.

Aí, o pai tirou o fígado.

31. Tira a veia: falou o tio. E o pai tirou a veia.

Depois, com tudo isso fez a raiz do timbó, mas o pai ficou com muita raiva.

32. (Comentário de Dona Maria). Hoje em dia, alguns pais quando o

filho morre por causa de pajelança , ficam com raiva, com muita raiva.

33. Depois , o tio falou ao pai do menino:
- Não fique triste com a morte do nosso filho. Ele vai vingar-se todos os dias, todos os momentos em que for colocado o timbó na água. Depois, o pai plantou o timbó por ordem do irmão dele. Era o irmão do pai do menino que dizia o que precisava fazer.
34. Depois que o timbó foi plantado em menos de mês, a planta estava crescida porque foi feita pelo próprio dono.
35. Quando estava pronta a primeira terra, não existia tanta morte. Naquela época não havia tanto mal na terra, por isso a planta cresceu rápido.
36. Depois que o timbó cresceu o pai reuniu o povo para colocar o timbó. Juntaram-se muitas pessoas. E o pai com raiva colocou o filho (timbó) na água.
37. O pai falou ao povo:
- Nas três curvas do rio irei gritar, gritar, daí, vão juntando porque o peixe deve pular na beira, o peixe não vai morrer na
38. água. Somente a mulher gestante não deve juntar peixe. Ela só poderá juntar peixe atrás.
39. Aí, nas três curvas ele gritou, gritou:
40. - **Wan, Wan, Wan...** Você, meu filho vinga, mata os peixes, mata os peixes até o fim do rio. Eles estão escondidos neste rio depois de haver morto você, por isso, mata os peixes até o fim do rio... **Wan, Wan, Wan...**
41. As pessoas convidadas, logo que o pai do timbó gritou, foram correndo para a beira do rio. Aí, o pai estava para gritar novamente, quando viu uma mulher gestante que estava caída n'água juntando peixe na frente dele.
42. Aí, o pai do timbó tirou o espírito, a alma da mulher gestante, ele já tinha avisado mas ela não obedeceu. Assim, tirou o espírito e matou a mulher.

43. O pai do timbó do rio, subiu para a sua casa onde a irmã estava menstruada. Passou perto da irmã e disse:
- Planta isso (algo da mulher gestante), ó minha irmã, para você
44. comer quando está menstruada. Ela plantou, plantou bem a planta que cresceu e desenvolveu. Os dois irmãos (pai e tio do timbó) falaram para a irmã deles:
45. Vai buscar mani-uara (espécie de saúva) nossa irmã porque nós vamos mudar o nosso pensamento. Nós todos vamos procurar fazer outro modo de pajelança .
46. E a irmã deles foi embora, foi buscar mani-uara. Chegou no lugar das mani-uaras e quebrou umas folhas para sentar-se.
47. No momento em que ela estava sentada, vieram algumas pessoas, uns tais de Araras, falaram ao lado dela, ela era a velha Santa Maria.
48. Ela voltou para casa sem nada. Mas os irmãos mandaram-na de volta buscar mani-uara. O pai do Timbó disse para ela:
- Vão aparecer alguns homens, minha irmã. Não sorria para eles.
49. Ela respondeu:
- Não vou achar graça para eles, meus irmãos. Ela foi e aí chegaram os mesmos homens (Araras) e disseram:
- Olha para cá, Santa Maria, olha para cá (uniã wuã sap'í) Santa Maria, olha para cá.
Depois, a velha olhou e ralhou com eles:
50. - Não falem pro meu lado. Eu não vim por causa de vocês. Eu não quero vocês.
Ela foi embora para casa. Ela falou aos irmãos:
- Estavam me chateando quando eu fui buscar mani-uara.
51. Depois que a mulher foi embora, as araras desceram no lugar em que ela estava sentada, e fizeram uma arte, por isso, a mulher ficou gestante.
52. O irmão da mulher gestante, mandou fazer resêdio. Ela dissolveu mais o resêdio, ficou coalhado. Aí, o irmão dela (pai do timbó)

dizem:

53. - Agora, minha irmã, você não obedeceu ao que eu falei. Falei para você não achar graça. Agora defuma a barriga, minha irmã.
Mas ela respondeu:
- Não vou fazer isso (matar a criança), quero ficar como vocês, meus irmãos. Quero ter o meu semelhante.
54. Depois ela quis matar o filho na hora do parto, não matou bem, ficou desmaiado.
55. A criança viveu. A mãe falou para ela:
- Você vai ficar como chefe. Os seus tios não gostam de ti, por isso, você fica invejoso dos seus tios.
56. Depois de alguns dias, esta Santa Maria (uniã Wuã sap'i) foi saindo até o lugar do mani-usara. Vieram novamente as pessoas (Araras) que a chateavam e começaram de novo a chamar:
- Olha para cá Santa Maria
E ela ralhou novamente
57. Depois ela foi embora para casa, mas as Araras fizeram a mesma coisa no lugar onde ela havia sentado. A mulher ficou novamente gostante. Aí, o irmão falou:
- Eu ti dei conselho, minha irmã, mas você não atende mesmo a minha palavra!
58. O irmão mandou que ela defumasse de novo a barriga. Ela respondeu:
- Não, meus irmãos, eu quero ser como vocês sábios (fazer pajelãgã), por isso, eu desenvolvi os remédios de vocês e aprendi a fumar com vocês.
59. Quando a criança nasceu, foi maltratada pela mãe, ficou semi-morta. A criança era bem pequena.
A mãe falou para a criança:
60. Escute os teus descendentes irão dar conselhos (ensinar) para você, meu filho, você também vai abençoar as pessoas que vierem depois de ti.
61. Depois, a mãe falou de novo para o filho pequeno. O irmão dela

ficou com raiva. Naquele tempo, só se comia mani-uara porque, não existia a caça. O irmão mandava sempre a irmã dele buscar mani-uara, sempre ele mandava.

62. Ela sempre ia e aqueles homens (Araras) ao lado dela diziam:

- Olha para cá, Santa Maria.

Ela ficava zangada e dizia:

- Eu não quero vocês.

63. E os homens (Araras) correram com o pai deles e disseram:

- Santa Maria não nos quer velho e ralhou conosco.

Aí o velho disse:

- Agora jovens (Araras) talvez eu...

64. E ele foi, foi na frente do caminho onde a velha Santa Maria ia passar.

O velho colocou alguns cheiros, mas o cheiro era mau e a velha disse:

- Eu não quero você, você está com mau cheiro.

65. Mas o velho correu mais à frente e estendeu-se no caminho e lá se fez como um perfume cheiroso. A velha respirou o perfume do velho e disse:

- Esse que é cheiroso quero para mim.

66. Nesse momento em que ela falava, a cobra (sacaibóia pequena) passou por baixo da perna dela e na passagem lambeu a velha. A cobra correu para fora do caminho. Aí que a vovó falou para o velho:

- Você pensa que eu te quero?

- Não!

Mas ela ficou gestante novamente.

67. O irmão dela ralhou com ela:

- Eu te dei conselho e você não me ouviu, eu não quero aqui na minha casa filho de cobra que depois vai se multiplicar. Eu não quero.

68. O irmão, pai de timbô, continuou falando que a morada dele era

para um chefe e insistiu para que ele matasse esse novo filho. Ela respondeu:

69. Não vou matar esse meu filho. Vocês têm vários desses semelhantes que geraram. Eu quero ser como vocês. Cada um de nós estudamos e temos sabedoria. Eu também sei, meus irmãos. Todo o dia eu fazia o remédio de vocês e aprendi.
70. Ai, o irmão dela não disse mais nada. Só disse para o filho mais velho que quando o filho da irmã crescesse e a mãe estivesse longe, matasse o filho dela.
71. Ela continuava gestante. Depois, a Velha Santa Maria começou a ter dor de parto, a Velha Santa Maria não estava aguentando a dor para ter a criança.
72. Depois veio uma mulher e perguntou:
- O que você tem Santa Maria?
E ela respondeu:
- Estou com dor de parto.
A outra falou:
- Eu vou ajudá-la a ter a criança. Você vai ter a criança nas minhas mãos.
73. E nasceu a criança. As tias foram olhá-la. A mulher que ajudou a ter a criança era a tia de Mucura que falou:
- A irmã de vocês já teve a criança. Eu ajudei.
74. As tias da criança foram correndo para ver e acharam a criança bonita.
75. Elas foram com as tias da criança e contaram que o filho de Santa Maria era bonitinho. Ai o pai falou:
- Pois bem. Eu não estou satisfeito. Não estou alegre com o filho de Santa Maria porque é filho de cobra.
76. E continuou:
- Depois que se multiplicar não vai dar certo, porque é filho de cobra.
Ai a velha respondeu, que o filho dela tem o lugar certo onde

seria bem recebido, mas os filhos das irmãs dela seriam iguais ao pai.

Comentários.

77. Por isso que os filhos de uns são saízes e outros mais bravos, tu do isso porque veio desde o começo.
78. Depois a criança cresceu, mas os filhos dos tios não eram bonitos. Ele tinha dois, um era o Parauacu e outro Cosó-Cosó (macacos).
79. O pai falou ao filho para matar o filho de Santa Maria. Os dois filhos falaram ao periquito que quando floresce a planta da Velha Santa Maria que é a castanheira, cortasse as flores. Também falaram para o japú que quando o fruto da castanheira ficasse maduro, bateasse o pedúnculo da fruta.
- E aí vai-se saber se está maduro.
Depois falaram mais para a cutia que quando o fruto da castanheira caísse era para ela roer a castanha. Assim eles explicaram tu do.
80. O pai falou aos filhos:
- Vocês sempre vigiem a planta de vocês.
Mas a planta não era delas. Ela foram, quando chegaram só havia fruto verde. Era a primeira castanheira e ficava no terreiro da primeira casa (paraíso) e era baixa.
81. Quando mais tarde foram ver, já havia lugar do fogo embaixo da castanheira e os dois falaram entre eles.
- Já comeram o fruto da nossa planta, irmãos!
O outro respondeu:
- Como é que está então? Já comeram sim!
O filho mais velho disse:
82. Eu já mandei para lá alguém (os três bichos). Falei ao periquito que quando tivesse cortasse as flores.
Porém o filho mais novo falou:
- Não foi ele!

13. Alí o irmão mais criança falou: Não foi ele!
 Mas o irmão mais velho refletiu:
 - Eu falei para a cutia roer quando caísse a castanha e foi ele que comeu.
 Porém o irmão dele respondeu:
 - Não foi a cutia não, não é assim que a cutia roí.
 Alí, o filho mais velho disse:
 - Pois não foi o filho de Santa Maria.
14. Mas o pai falou aos filhos:
 - Fiquem a espera e os matem.
 Eles foram. Chegaram atirando, o filho da tia já havia ido embora. Voltaram para casa.
15. Os dois filhos falaram:
 - Amanhã ele vai morrer.
 E chamaram um cão falaram que ficasse no meio do caminho vigiando a planta e quando alguém passasse, se fosse o filho da cobra para ele gritar avisando:
 - Lá vai o filho de cobra. Lá vai o filho de cobra.
 Assim, can can fez como foi dito. E logo mais o can can começou a gritar, avisando:
 - Lá vai o filho de cobra. Lá vai o filho de cobra passando.
16. O pai falou para os filhos:
 - Já está gritando para ali. Agora, um de vocês vai levar um laço bem fino para cortar o corpo do filho de cobra no meio, outro vai levar a flecha para flechar. Não deixem-no gritar se não a mãe dele vem correndo jogar praça.
17. A mãe do menino conhece a pajelança igual a nós. O filho de Santa Maria correu na frente de sua mãe para querer apertar a castanha. Sendo ainda criança, queria apertar com vara e querendo subir.
18. Naquele momento, os tios cortaram o menino no meio com o laço, na frente da mãe dele. O pai dos agressores tinha dito que não

deixassem a criança gritar. Mas o menino gritou uma só vez, dizendo:

- Mãe!

89. Quando a criança deu o grito, a mãe de longe estendeu a mão para o filho que foi morto. Depois estendeu novamente a mão e pegou uma parte do menino para ser o guaraná. Aí os dois falaram um para o outro:

- Você viu a nossa tia? Não vamos comer a criança cobra porque nossa tia já estendeu a mão.

90. Quando cortaram a criança e o flecharam também, a criança largou a flecha dela dizendo:

- Vou flechar vocês.

91. Um dos sobrinhos tomou a flecha, aí um sobrinho falou para a tia:
- A flecha não vai ficar para vocês.

Ele deu o primeiro fuso para ela (por isso desde aquele tempo a flecha não é para mulher mas para o homem).

92. E o fuso tocava bonito e não tinha defeito. Depois ela olhou para o olho do filho. Tirou o olho e levou para casa. Passou a mão no rosto do filho e disse:

- Teus tios te fixeram morto, cortado, eles pensam que você vai sofrer muito.

93. Você não vai ser um coitado mas vai ser um invisível em todos os momentos. Você o guaraná, vai estar presente quando tomar sapó (guaraná ralado na água), você vai ser como chefe para todos os povos.

94. Para fazer os trabalhos, para fazer casos, sempre estará presen-

95. te o guaraná, o meu filho único. Você vai multiplicar-se e vai ficar na terra nova (paraíso). Antigamente nós morávamos na terra nova, por isso, vai multiplicar-se e vai ser um grande homem. Você vai dar conselho todos os dias (momento em que se toma o sapó), de manhã, de tarde e de noite você vai dar conselho. Assim ela falou ao filho.

deixassem a criança gritar. Mas o menino gritou uma só vez, dizendo:

- Mãe!

29. Quando a criança deu o grito, a mãe de longe estendeu a mão para o filho que foi morto. Depois estendeu novamente a mão e pegou uma parte do menino para ser o guaraná. Aí os dois falaram um para o outro:

- Você viu a nossa tia? Não vamos comer a criança cobra porque nossa tia já estendeu a mão.

30. Quando cortaram a criança e o flecharam também, a criança largou a flecha dela dizendo:

- Vou flechar vocês.

31. Um dos sobrinhos tomou a flecha, aí um sobrinho falou para a tia:

- A flecha não vai ficar para vocês.

Ele deu o primeiro fuso para ela (por isso desde aquele tempo a flecha não é para mulher mas para o homem).

32. E o fuso tocava bonito e não tinha defeito. Depois ela olhou para o olho do filho. Tirou o olho e levou para casa. Passou a mão no rosto do filho e disse:

- Teus tios te fizeram morto, cortado, eles pensam que você vai sofrer muito.

33. Você não vai ser um coitado mas vai ser um invisível em todos os momentos. Você o guaraná, vai estar presente quando tomar sapé (guaraná ralado na água), você vai ser como chefe para todos os povos.

34. Para fazer os trabalhos, para fazer casos, sempre estará presen-

35. te o guaraná, o meu filho único. Você vai multiplicar-se e vai ficar na terra nova (paráiso). Antigamente nós morevamos na terra nova, por isso, vai multiplicar-se e vai ser um grande homem. Você vai dar conselho todos os dias (momento em que se toma o sapé), de manhã, de tarde e de noite você vai dar conselho. Assim ela falou ao filho.

Para os seus descendentes, para as autoridades que irão conhecê-lo, e continuou dizendo:

96. - Você, guaraná, vai ficar também para pedir mercadorias. Quem possuir guaraná, saberá coisas boas. Terá bom lugar. As pessoas que tiverem guaraná vão dizer;
97. - Meu filho, vamos trabalhar, vamos cortar caraná, meu filho. Nos encontros irão falar bonito. Você vai realizar boas conversas e irá dizer:
98. Bom dia, meus tios! Bom dia, meus avós. Assim dirás aqui neste mundo. Você ficará aqui neste mundo, meu filho.
99. Onde você estiver, sairão coisas boas, disse a mãe dele, apesar de ser filho de cobra, a pessoa que contar sobre você, terá grande sentimento.
100. Quando tomarem sapó, as pessoas pedirão mercadoria e vão trazer mercadoria, meu filho.
101. Quem te conhecer irá contar tua palavra chorando, irá fazê-lo na cuia em cima do **patavi** (suporte em fibras vegetais da cuia do guaraná).
102. Você irá contar boas palavras meu filho. Teus tios te mataram para você ficar como coitadinho.
103. Porém você não vai ficar como coitadinho, quando houver vidência, brigas, você vai dar conselho para acalmar devagar os seus descendentes. Vai ter conversa bonita.
104. Você é inteligente e ficará em boas-coisas. Você pode sair para outro lugar, meu filho.
- A mãe do guaraná voltou para buscar o seu filho cobra-guaraná que tinha sido morto. Ela o trouxe e enterrou a parte do corpo do filho que estava com os testículos. E a parte do filho que estava com a cabeça, tirou o olho e fez o guaraná.
105. Ela disse ao sabiá que cantasse perto do lugar onde estava enterrado a parte do filho dela. O sabiá tocava flauta bonita perto do filho de Santa Maria.

106. A Santa Maria tinha avisado que quando o sabiá iniciasse a cantar, ela viria, e assim como ela falou fez. Aí o sabiá disse:
- Seus filhos estão tocando flauta bonita Santa Maria.
107. Aí, ela veio para abrir o túmulo porém ele demorou chegar, passou muito tempo depois que o sabiá cantou. Ela chegou no segundo canto e falou ao grilo-demônio:
- Não olha quando eu abrir o túmulo e nem olha a minha geração
108. que está dentro porque você é muito feio (Obe: o grilo era tipo o demônio feio) - comentário de D. Maria; ainda hoje, quando nasce uma criança todos querem ver. Maria continuou falando para o grilo:
- Deixe eu tirar o meu filho sozinho do túmulo. Mas o grilo não quis atendê-lo e falou:
- Quero olhar!
- Aí, Santa Maria tirou o espírito do grilo e depois abriu o túmulo e viu porcos queixadas. Ela ficou alegre porque eles fizeram barulho dentro da terra. Ela levou os dentes já prontos para seus descendentes homens perto do túmulo.
110. Quando porém ela abriu o túmulo, os porcos saíram correndo levando os dentes que eram para ser nossos dentes que estavam colocados por cima da coxa da velha.
Aí, Santa Maria soprou os porcos queixadas e disse:
- Você irão andando pela terra inteira e quando os meus descendentes precisarem fazer roçado, irão matar vocês para comer.
111. Quando os meus descendentes fizerem casas, irão se juntando e comerão vocês, também farão festas antigas dos velhos para alegrar tios. Eles irão comer vocês.
112. Ela fechou novamente o túmulo e disse ao sabiá para cantar, e o sabiá cantava:
- "Estou tocando uma flauta bonita ao filho de Santa Maria".
Mas ela esqueceu de abrir o túmulo, logo que o sabiá cantou, aí o sabiá voltou a cantar:

- "Estou tocando uma flauta bonita aos filhos de Santa Maria".
Ela se lembrou do túmulo.
113. E' mesmo! Foi até o túmulo. Novamente o grilo estava lá. Ela falou para o grilo.
- Você não pode olhar. Meus filhos saíram feios como você.
114. Ela abriu o túmulo e viu embalando-se gente bem forte (grande). Bateu nele, puxou e o jogou para trás dela. O filho disse:
- Já falei para você não ficar muito grande.
Tirou o polegar e disse:
- Você vai morar no poente (lugar onde o sol senta). Você vem para os meus descendentes como sinal de morte.
115. E jogou. Isso é o **Coatá**, chamado Gorila. Fechou novamente o túmulo e falou ao sabiá:
- Vai cantar perto do túmulo onde está meu filho.
Quando eu ouvir o canto, vou voltar.
116. E assim o sabiá fez. Quando ela ouviu o canto, veio e abriu o túmulo, nesse momento, o sabiá voltou a cantar:
- Estou tocando uma flauta muito bonita para os filhos de Santa Maria. Naquela hora ela abriu. Viu as criancinhas branquinhas que logo que viram a mãe, pularam.
117. Ela ficou zangada, jogou os filhos e disse:
Vão morar na capoeira ou no mato. Falei para vocês para não gerar-se com outros bichos. Vocês vão ouvir palavras, vocês vão ter mãos, orelhas. O rosto de vocês será branco, porque vocês são brancos.
118. Mas vocês não vão morar juntos com os meus amigos e vão morar na capoeira. Nunca irão mudar o jeito de viver. Depois, jogou o filho que o transformou no macaco **Calarara**.
119. Depois fechou novamente e disse ao sabiá:
- Fica aqui cantando perto do túmulo onde está meu filho. E o sabiá repetindo sempre:
- "Estou tocando flauta bonita para os filhos de Santa Maria".

Ouvindo o canto a mãe veio correndo.

120. Veio uma mulher e disse:

- Quero ver os teus filhos falou para a Velha Santa Maria.
E a Velha Santa Maria olhou para o filho e disse:

- Que bom! Vamos tirar o meu filho.

Depois falou para a outra mulher:

- Você é bonita; você tem o rosto bonito.

Esta mulher é o tal de grilo UKI'U.

121. Assim fizeram. Abriram o túmulo, a criança estava lá. Tiraram-na e deram banho. A Velha Santa Maria cuspiu no chão e fez os dentes da criança. Colocou-os no seu filho.

122. Ela disse:

- Meu filho, seus dentes não vão demorar muito, porque outros que vieram antes, levaram os primeiros dentes. Mas como pagamento, os dentes de vocês vão matar porcos quando fizerem roça.

123. Depois tirou a criança e tratou-a bem.

- Que bom! A mãe falou:

- Já viu, meu filho, o meu semelhante, que teus tios não te gostavam. Mataram-te mas você reviveu novamente.

Depois falando para outra mulher:

- Qual o nome que darei para este meu filho?

124. - O primeiro nome do meu filho foi dado pelo nome de São Sebastião, filho de gente de Deus. Este é o 2º filho depois do que foi morto, o primeiro enterrei a parte do corpo dos testículos, o renovei, agora é este meu filho. O nome dele é **Mari**.

125. Olhou o seu filho (Seu Semelhante). O irmão dela pediu para ele e disse:

- Este menino é meu porque se originou dos testículos. Ele vai

126. ficar no meu poder, minha irmã. Vou multiplicá-lo, você vai poder vê-lo. Nós todos vamos dar nossos filhos. Daí ele vai continuar a sua multiplicação (geração).

127. A mãe do menino falou:

- Por isso já existe um meu filho que possa aconselhar. Já falamos a este filho que quando houver violência que ele dê conselho.

Quem mais ou menos souber de história do guaraná, conte isso às autoridades (tuxauas). Irão assim contar histórias bonitas.

128. O tio perguntou para sua irmã qual seria o nome da criança. Ela respondeu:

- Mari

- E você... Qual seria o nome? Perguntou a mulher.

O tio respondeu:

- Eu por mim daria o nome Adão.

129. Depois a mulher entregou o filho para o irmão. (Comentário de D. Maria). Por isso muitas vezes ainda hoje acontece que as pessoas pedem as crianças para criá-las.

Aí o tio falou para a irmã dele:

- Este menino é pra mim mesmo e o outro que vier depois, vai ficar pra você, minha irmã.

130. Conclusão (D. Maria Lopes Trindade).

Porém nem todos os sogros gostam dos genros. Daí que vem a história do Guaraná, que é muito bom e que a nossa Velha Santa Maria fez.

131. Por isso quando ralam sapó as pessoas devem ter muito respeito, porque o guaraná originou-se da nossa irmã Santa Maria. As pessoas não conhecem essa história. Nunca vi em casa de tuxaua, quando se rala o guaraná contar-se a história de sua origem.

132. Assim nós ficamos até agora, em nenhuma casa sai as palavras da Velha Santa Maria.

Eu gostaria que os homens contassem esta história do Guaraná porque moramos só num rio. O nosso pai velho (Deus) não gosta que se fale mal dos outros. (Confronte a nota abaixo).

Nem a Velha Santa Maria quer que se fale mal dos outros porque nós viemos nesta vida por breve tempo.

133. Nós estamos nesta terra num lugar emprestado. Nós somos também fracos (qualquer dia podemos morrer) porque devemos nos querer bem. Agora nós estamos em confusão. Não fomos nós, as mulheres que fizemos esta violência.

134. No meu pensamento, pensando estas coisas, eu sinto tristeza. Gostaria que as autoridades aconselhassem a gente devagar. Nós estamos em violência. A Velha Santa Maria não deixou esta palavra.

135. Estas violências não são boas porque o que a Santa Maria nos deixou foram palavras bonitas. Por isso que estou falando esta violência, esta noite neste gravador. Estas minhas palavras chegarão às casas das autoridades (os tu-xauas), palavra bonita. Eu contei esta história para nosso amigo Padre porque ele pediu.

-Está bem obrigada.

Nota: Esta observação sobre a violência, veio pelo fato que no tempo em que a D. Maria contou esta história do Guaranã, havia problemas entre as lideranças à respeito do dinheiro da indenização de pesquisa feita pela Petrobrás e Elf, na área indígena.



Dona Laura da área indígena Saterê--Mauê ralando-preparando o sákpó-wará com o sustento patawí

O GAVIÃO REAL

1. Esta é a antiga história do Gavião e da sua origem. Naquele tempo já existia a mandioca. Havia uma mulher que era sua esposa e também existia outro homem. O Gavião gostava de caçar, na sua caçada trazia guariba e eles comiam. Eles tinham um filhinho que já sabia falar. O pai trazia guariba e a mãe assava, colocava na cuita do menino que comia e chorava. Então, o pai perguntou:
 - Por que meu filho chora?A mãe respondeu:
 - Ele chora porque é criança.E o pai falou:
 - Não é assim que estou vendo o meu filho. Antes ele comia bem. O Gavião começou a pensar que outro homem não o respeitava. Enquanto ele caçava, o outro trazia peixe e a criança comia e quando seu pai chegava, não estava mais com fome e se zangava com a carne de guariba.
6. A mulher do Gavião estava gestante do outro, por isso, existindo outra criança, o Gavião ficou zangado, e disse:
 - Não era assim meu filho.
7. E a criança chorava pedindo peixe e o pai ficou zangado e falou:
 - Pare de chorar e coma, nunca trouxe peixe para você comer, sempre trouxe guariba. Mas a criança continuava chorando pedindo peixe. O pai voltou a falar:
 - Nunca trouxe peixe, mas você está pedindo; e você, minha mulher, será que está com outro homem?A mãe respondeu:
 - Não, porque ele é criança.
 - Pois bem, disse o Gavião.
9. E depois disse aos irmãos:
 - Amanhã, nós vamos a nossa barraca velha. Vamos caçar, meus amigos. Pois bem, amanhã vamos. E! nesse tempo que tem guariba em

nossa barraca velha.

10. E assim, ele queria saber qual o homem que vinha com a mulher dele. Depois que foi embora, subiu na beira de um roçado e olhou, enquanto os irmãos o chamavam dizendo:

- Para onde fica a nossa barraca velha?

11. E insistiu à pergunta ao Gavião gritando.

Mas o irmão mais velho que era o Gavião não respondia nada, e continuava olhando para sua mulher à beira do roçado. E os irmãos gritavam:

- Para onde fica a nossa barraca velha?

E eles gritavam, gritavam e este grito ficou como a voz do Gavião que canta de madrugada. E o Gavião não respondeu porque estava olhando para a sua mulher, e ainda mais o outro que o zangava. Depois chamou a Mosca e disse para ela:

- Vai espiar a minha mulher no roçado, não fica longe para poder contar bem. E a Mosca foi. Quando ela voltou da casa do Gavião, falou:

- Já chegou o homem que te zangava com tua mulher.

O Gavião disse:

- É verdade?

- Sim, é verdade, disse a Mosca.

14. - Vou matá-lo, por isso, que meu filho chora pedindo peixe, falou então o Gavião muito zangado.

A Mosca voltou a falar:

- Está lá o seu parente fazendo relação com sua mulher.

15. E o Gavião foi até ao roçado, matou o homem e comeu-o, depois ficou bravo com o filho e o jogou na coivara de sua mulher onde estava cinza.

Agora vamos embora, falou o marido.

16. E disse para a criança:

- Você não é mais meu filho, você vai contar sobre peixe.

E daí o menino passou a ser chamado Peixe de Gavião e canta

Gavião.

17. O homem que o gavião matou e comeu chamado "Homem Ave", ficou com o nome de Socó, que antigamente zangava o seu parente Gavião Real com sua mulher. Mas, o Gavião não se aborrecia com sua mulher gostava bem dela.
18. Depois de três dias convidou a mulher para matar o rato porque sozinho não podia matar. Seguiram para a beira do roçadô e encontraram o rato.
19. Em seguida falou a sua mulher:
- Estende sua mão para pegar. Vou espantar e você agarra. Ponha as mãos nos dois lados do pau. E ela colocou as mãos, porém o esposo dela "O Gavião" pisou no pau e prendeu as mãos dela que ficou chorando para o marido.
- Não me maltrate. Disse ela e o seu grito ficou parecido com o som de pau que se esfrega no outro pau. E ela dizia:
- Não faça Gavião, não me maltrate.
E' o espírito dela ficou como o grito, igual ao barulho do pau. Ela foi morta.
21. Depois o Gavião disse ao Aramã:
- Come a mulher e o filho do Socó também, tira os dois gêmeos que estão no ventre dela e destes dois só o meu filho você não coma.
22. O Gavião tinha ainda a sua mãe e ele foi andando no caminho e o encontrou com o tal do Aramã e disse então o Aramã a ele:
- Eu fiz como o Senhor mandou. Está ali o seu filho.
E o Gavião respondeu-lhe:
- Está bem, vou mandar à avó dele para dar o banho.
Disse então a sua mãe:
Está ali o seu neto, antes de dar o banho nele, pinte bem as suas mãos (tinta de urucu).
23. E ela foi. Lá estava o Gaviãozinho, a avó dele olhou e ficou ale

gre com o seu neto.

24 - E a avó disse:

- Meu neto!

Pegou no colo e trouxe perto do seu pai. O pai falou:

- Agora dá o banho perto da beira.

Depois a velha foi embora alegre para a beira do rio e entrou n' água. Quando ela ia dar o banho, a criança caiu n' água, pruff!.. Meteu a mão n' água e não pegou mais, só pegou num peixe, e esse peixe chamou-se (Mot' ok hup) que é o Jiju. Esse peixe tem três marcas da ponta do dedo da velha. A marca era vermelha porque a velha tinha colocado urucu nas mãos.

A velha subiu chorando para casa e contou ao Gavião que tinham tomado o menino dela. O Gavião falou:

27 - Está bem, mamãe. Deixe-o ir embora. Se ele ficar aqui é muito ruim, porque ele é muito ruim, aquele meu filho. Deixe-o ir embora para baixo do rio Grande. Ele vai aparecer lá no rio Grande e se chamará Gavião Sangue, primeiro filho (do Gavião). Por isso, acontece que os primeiros filhos de algumas pessoas ficam muito valentes. Os segundos já serão filhos mansos.

- Depois os irmãos da mulher do Gavião ficaram revoltados pela sua morte. Queriam matá-lo mas era difícil. Depois eles falaram:

29 - A nossa irmã foi morta pelo esposo dela, por isso, vamos matá-lo.

O irmão mais criança falou:

- Nós queremos matar o Gavião, mas como podemos?

Este nosso cunhado tem muita força. Se nossa irmã não tivesse cometido o erro, ele não a teria matado.

31 - Mas eu não quero mais vê-lo na minha frente, falou o outro irmão.

Depois falaram:

- Vamos terçar o peixe!

32 - Vamos mandar o nosso cunhado amarrar a cerca na água, enquanto

ele estiver amarrando, nós o cercamos e o matamos dentro da água.

35. Logo depois cercaram a beira e colocaram um pau muito grande, porque o cunhado deles era grande. Depois foram com um tal chamado de cupim e disseram para ele:

- Cave este pau para fazê-lo bem fino.

35. Depois que o cupim cavou o pau bem fino, acabado o serviço o cupim falou para os irmãos:

- O pau está pronto, já está fino, já fiz como vocês mandaram, está tudo bem!

36. Os irmãos disseram:

- Vamos avisar o nosso cunhado para ele vir amarrar o pau. Eles pediram para o cunhado amarrar bem no meio. O Gavião foi em cima daquele pau grande. Ele pulou em cima do pau grande. Por ser muito grande, o pau quebrou bem no meio e o Gavião caiu na água junto com o pau. Foi aí que os irmãos o mataram, tiraram o couro e as penas. As penas finas servem para enfeitar as luvas da formiga que são usadas na dança da formiga chamada TUCANDEIRA.

36. A unha do Gavião transformou-se em peixe barrigudo. As penas finas foram colocadas na sobrancelha do sobrinho que é hoje o macaquinho chamado CHAUM. Por isso que até hoje na sobrancelha do CHAUM podemos ver as penas do primeiro Gavião; enquanto a aba do peixe barrigudo é a unha dele.

40 - E os tios e os irmãos que mataram o Gavião eram muitos. A mãe do Gavião que morreu, foi a procura de outras mulheres perguntou:

- Quem gostou do meu filho quando ele estava vivo?

41. Aí uma mulher respondeu:

- Fui eu. Porque você pergunta isso?

A mãe do Gavião respondeu:

- Se você gostou do meu filho, vai ter que tomar banho com esta folha chamada aito aipok'iynop wo. 42. Quero saber se depois que o

mataram ele não deixou nenhum filho.

Aí a mulher disse para a velha:

- "Então fui eu, eu que gostei do teu filho".

E a velha falou:

- Pois bem! Tem que lavar a tua barriga com *alpok'i*, para de-
cois aparecer a criança.

43 A mulher fez como a velha falou até aparecer a criança.

A criança era um menino depois que nasceu. As tias o carregavam
no colo e gostavam da criança.

Quando o menino cresceu mais, ele não era bom. Com as unhas fa-
zia arranhões.

44 De tarde, a velha dizia ao menino.

- Vai tomar banho com as tias!

E dizia para as tias darem banho no sobrinho. Elas o mandavam
tomar banho, mas ele não queria.

Isso porque o Cavião não era feito para a água. As tias porém,
jogavam água em cima dele. O menino dizia:

- Não façam isso, não façam isso!

Elas responderam:

- Vem cá tomar banho.

45 Mas o menino não queria entrar na água e falou de novo:

- Não façam isso!

E depois de ter falado correu atrás das tias e dava arranhões
nelas. Elas disseram, depois de tê-lo chateado:

- É assim que fazia teu pai, não faça isso, arranhando, arran-
hando; porque o nosso pai matou o teu pai! 46 E depois disso, a
criança subiu chorando e aproximando da avó, perguntou-lhe:

- Você contou para mim que o Vento forte fez desaparecer o meu
pai quando lhe perguntei se eu tinha pai.

- É verdade! Disse a velha.

E o menino voltou a falar:

- Mas hoje minhas tias me disseram que meu pai era ruim como eu,

e que o pai delas matou o meu.

47. A avó respondeu:

- E' mentira delas.

A criança esqueceu um pouco, mas não deixava de ir na casa das tias dele.

Enquanto ele ia lá na casa das tias olhava as penas do pai secando no terreiro. Veio com a avó e disse:

- Vi no terreiro dos meus tios algo semelhante a mim.

E a velha falou:

- Não é verdade, o Vento fez desaparecer seu pai.

O Gaviãozinho respondeu:

- Isso não é certo. E' parecido comigo, vovó.

48. O menino discutiu querendo vingar o pai. Dizia sempre para a avó que ia caçar Inambu. Mas ele ia mesmo era na casa dos tios para saber a verdade.

49. Quando retornou falou à velha:

- Vi no terreiro dos meus tios alguém comer a folha do cigarro.

Disse então a velha:

50 - E' beija-flor! Pois bem, meu neto, você está indo para a casa dos seus tios e não para caçar.

- Não vovó só de passagem, respondeu o neto.

No outro dia foi novamente. Sempre fazia pergunta a sua avó e olhava para o terreiro dos seus tios.

51. E o menino voltou a perguntar:

- Quem foi que viu na flor do cigarro dos meus tios fazendo zoga da vovó?

A velha tornou a repetir:

- E' beija-flor! Você está indo à casa dos teus tios?

- Não vovó, vejo na passagem quando vou caçar, não ando na casa dos meus tios. E assim ficou grande e continuava a sua caça. Um tio dele falou que estava espantando os passarinhos, por isso,

- outro tio falou:
- Sobrinho, vai caçar mais longe, mais longe tem caça para vovô!
- E o tempo se passou e o Gaviãozinho foi crescendo.
53. Toda vez que vinha da caça dizia que aquilo era parecido com o pé do
- ele.
- Falou então ele a velha:
- Está lá a unha do meu pai. Já vi. Quero me vingar vovô!
- Depois foi com o besouro e disse:
- Corta este pé de tucumzeiro. Quero me vingar.
54. Em seguida o besouro cortou o pau, isto é, o tucumzeiro.
- Depois de aprontar o serviço, o besouro foi avisar o Gavião.
- Gavião disse:
- Está bem! O pé de tucumzeiro. Já está na condição da minha
- força.
55. Depois disse aos irmãos Gaviãozinhos.
- Olha daqui mesmo vou levar de passagem o pé do tucumzeiro
- E os irmãos se juntaram. Era grande o pé de tucumzeiro que o
- besouro tinha cortado.
- E levou para o terreiro de sua avó. Como o pau era grande, jogou
- no meio do caminho e descansou na árvore do Sururuzeiro. Já mais
- à frente descansou na árvore da Culeira. Daí seguiu o caminho e
- jogou na casa de sua avó, no terreiro e falou então para a avó:
- Vovô, você disse que meu irmão é deste tamanho?
57. E a avó dele chorando respondeu:
- Não é isso, o verão grande fez desaparecer o teu pai.
- Não é verdade, já vi algumas coisas parecidas comigo, respon-
- deu o Gavião.
58. No outro dia convidou o Besouro Grande para cortar uma pedra
- que estava na frente da casa dos seus tios. A pedra era tão
59. grande que o besouro passou um mês cortando e o besouro grande
- chamou-se de **Kyty'ire**, o corta-pau. Nessa época era cortador de

pedra. Hoje quando vimos um corta-pau dizemos que está fazendo a roca dele.

60 E depois levou a pedra e chegando com sua avó, disse:

- Vovó você disse que era desse tamanho o seu irmão?

61 A resposta dela era sempre um choro. No outro dia o Gavião foi na casa dos tios dele. Chegando lá perguntou aos Jabutis se tiveram algum sonho. A Tartaruga grande respondeu:

- Esta noite tive um sonho muito mau. Foi um sonho muito feio.

- Pois então não vou sair; falou o avô para os netos.

O Gavião voltou para casa e falou:

- Agora vamos olhar a Tartaruga vovó.

63 Depois foi para a casa da Tartaruga. Olhou para a porta e não se via nada. Falou então ao vento:

- Vento, venha depressa para espalhar a folha do cigarro do tio para ele sair. O vento soprou e espalhou a folha do cigarro. A Tartaruga disse aos netos.

- Juntem as folhas do meu cigarro, meus netos.

E o vento e as crianças corriam alegres; mas logo saíram e ninguém juntou as folhas do cigarro. A Tartaruga estendeu o braço para pegar a folha do cigarro, enquanto isso veio o Gavião e tirou da casa dele. Teve a porta mais arrebitou. (Comentário de D. Maria):

65 É por isso que a porta amarrada com cipó, rápido arrebita, assim diz a vovó.

Depois que o Gavião tirou a Tartaruga os netos diziam:

- Lá vai ele levando vovó. Lá vai ele levando.

E eles olhavam atrás do avô, os Jabutis.

É por isso que o Jabuti tem o pescoço torto, não é direito.

66 Depois levou e descansou na árvore do Piquizeiro. Ficou como a árvore do Piquizeiro. Por isso é que o piquiá é gordo, devido a gordura da Tartaruga. Depois o Gavião largou a Tartaruga, nesse tempo era gente: Tucano-açu, Pombo, Pica-pau que existia e se

reuniram. E o Gavião falou:

68. - Gente, está aí quem matou meu pai, só vocês sabem agora o que fazer com as penas do pai, assim vocês podem fazer com o sangue de quem eu matei. E em seguida pronunciou:
69. - Quem vai quebrar a Tartaruga?
O Tucano nesse tempo era gente. Mas o casco da Tartaruga era muito mais duro do que o terçado (bico) do Tucano. Não aguentou e alguns dentes foram arrancados. Disseram:
70. - O Pombo tem um bom dente e ele vai quebrar. E o dente do Pombo não aguentou, por isso, que ficou desse jeito enrolado. Procuraram alguém que tivesse um bom terçado por ali, não encontrando chamaram quem tinha um bom machado para quebrar. Depois chamaram o Pica-pau (tiwiwaré) e disseram:
- Quebra esta Tartaruga para nós?
72. - Pois bem! Eu quebro disse o Pica-pau, vou demorar um pouco porque o caminho é alto e baixo. Por isso é que o Pica-pau vai para cima e para baixo. Ele anda subindo e descendo. Ele quebrou o casco da Tartaruga, por isso, para o Pica-pau não ter o pau duro. O Pica-pau falou:
73. - Vou pintar o meu pente com o sangue. Por isso, o chapéu do Pica-pau é vermelho. E o Gavião Real disse:
- Agora só vocês sabem o que fazer, já matei por vingança, por isso não vou me pintar.
74. Depois se juntaram para se pintar com o sangue da Tartaruga. No outro dia veio o Pombo, o primeiro que tinha vindo para quebrar o casco, mas acabou quebrando o seu dente, isto é, o terçado. Pegou o sangue, pintou o pé dele e andou falando que foi ele quem tinha quebrado, porém isso era mentira. Por isso, que criança pequena, seja homem ou mulher, não pode coser pombo conta muita mentira, não pode contar mentira.
76. Assim diz a história, por isso é que o Gavião tem muita força. Mataram o pai dele. A avó criou o filho que nasceu, e este vingou o pai matando a Tartaruga, por isso, tudo o que existe de vermelho, foi pintado com o sangue da Tartaruga.

A História conta que quando quebraram a Tartaruga espirrou sangue que ficou como o Urucu. Com esse sangue se pintaram também a Onça e os Peixes, porque o sangue era muito. Os peixes porém

pintaram-se com o sangue da Onça Grande.

Conclusão: Existe narração desta história do Gavião Real em cantos. É bonito contá-la com duas ou três pessoas, mas não encontro alguém que me ajude. Se contasse toda a história ficaria até ao amanhecer, como falou o Pe. Henrique. Eu terminaria esta história quando os passarinhos começassem a cantar.

A JIBÓIA GRANDE

Introdução:

1. Já anoiteceram meus irmãos, meus netos, já anoiteceram mãos, muito bem! Nosso irmão veio nos encontrar e sabe contar a palavra de Deus e é bom pegar a palavra que ele conta para todos nós. Deus deu a cada um de nós um pensamento, porque nos quer bem e, por isso, vou contar porque quero bem ao Padre que veio. 2. Meu avô e minha avó que contaram para mim. Agora, meus irmãos, agora vocês também devem colocar dentro do coração estas palavras para contar para seus netos, para seus filhos e seus genros e todo o povo do Andirá. O nosso irmão Padre missionário quer que eu conte, e ele nos quer bem como Deus gosta de nós. Meus netos prestem atenção ao que vou contar, porque vão precisar destas histórias, não vão esquecer o que eu contarei.
3. Eu não estarei mais, porém vocês sempre renovam a minha palavra, fazendo isto, vocês encontrarão em nossa casa alguém querendo escutar vocês: chefes, brancos, padres. Por isso, neste momento, o nosso irmão padre, nos encontrou e está muito bem. Vou contar uma história e não uma briga, mas vou contar o que é bonito, como a vovó contou. 4. Por isso, vou contar a história da Jibóia Grande.

História:

Antigamente tinha um semelhante a Deus (tipo de santo de Deus), ele queria passear para procurar comida. Naquele tempo, não existia caminho.

5. Ele foi a procura do caminho e anoiteceu no mato, não estava longe de sua casa mas não tinha jeito de dormir. Lá perto, onde está Deus, estava também um pau grande dentro do qual tinha a Jibóia Grande. Já era noite, a Jibóia saiu de dentro do buraco e falou:
 - E' você que veio?
 - Sim ey, respondeu o outro, vim e estou perdido.A Jibóia falou:
 - Entra na minha casa junto comigo.

6. Ele entrou, mas a Jibóia não o deixou dormir, perseguia-o e soltava vento e falava para ele:

- Ó perdido, está cheiroso este meu vento?

E ele, sendo gente de Deus e percebendo que a Jibóia o estava querendo comer, respondeu:

- Sim, é cheiroso.

7. Mais tarde, o perdido queria dormir, porém, quando estava para dormir a Jibóia, tornava a soltar vento e perguntava de novo:

- E' cheiroso, perdido? Depois de eu comer a folha podre?

O perdido respondia de novo:

- E' cheiroso.

A Jibóia cantou, ela era muito grande: " Amanheça o dia, amanheça o dia, para que eu possa comer, filho de Arara, amanheça o dia, para que eu possa comer, filho de Arara". Aí, o perdido pensou: "Onde ficaria o ninho do filho de Arara do qual a cobra estava falando"? Ele imaginou que os filhos de Arara ficassem num certo lugar, perto da beira do pequeno caminho de sua casa. A Jibóia queria comer o semelhante de Deus. Depois amanheceu, veio o dia, e o perdido pensava:

" De onde eu vim " ?

Aí, ele seguiu uma direção dizendo:

- Deve ser por aqui.

E assim chegou bem onde estavam os filhos de Arara. Ele falou consigo mesmo:

8. - Devem ser este os filhos de Arara que a Jibóia cantava.

E o perdido subiu na árvore onde estavam os filhos de Arara e falou para eles:

- Filhos, filhos de Arara, vocês estão aí?

As Araras deram a resposta. Aí, o perdido avisou as Araras dizendo:

- A Jibóia Grande vem pra comer vocês, vocês fiquem aí, ela vai subir até vocês, neste lado, com o corpo muito grande. Ela vai

subir amarrando-se no meio com um laço.

10. Embaixo do ninho das Araras, tinha a palmeira do primeiro Inajazeiro, as talas eram bem amoladas, bem em cima, era o ninho das araras.

O perdido falou:

- A Jibóia vai chegar para ver se vocês estão, ela vai soprar no buraco de vosso ninho, aí, vocês gritam: HÃ, HÃ! Ela vai pegar um susto e mexendo-se o laço vai arrebentar.

11. Depois, o Deus-Perdido ficou de lado escondido. A Jibóia foi subindo na árvore das Araras, bem na frente Deus-Perdido que estava olhando, por isso, tudo o que está escondido, Deus vê. Depois, a Jibóia Grande subiu e olhou porém, não viu as Araras. Soprou no buraco e naquele momento, chegou a mãe das Araras e gritou: HÃ, HÃ! A Jibóia pelo espanto queria afastar-se porém, a corda arrebentou e a Jibóia Grande caiu em cima dos galhos amolados do inajazeiro.

12. A Jibóia Grande cortou-se em pedaços pelo galho do inajazeiro. Primeiro a ponta do rabo a cair no chão... Tuk! assim, originou-se a Preguiça Grande. A cabeça caiu e originou-se o Inambu Vermelho. As lascas caíam, caíam também as velas e originaram a Jacitara (Planta tipo arumã para fazer tipiti). Perdido tirou outra vela do lado direito e deu origem ao Arumã. E 13. assim a Jibóia foi morta.

Depois Deus transformou em coisa boa, abençoou aquilo que tinha originado da Jibóia para deixar que as pessoas e os seus jovens descendentes pudessem fazer suas demonstrações de trabalho, em artesanatos, conforme enfeites e desenhos da antiga Jibóia Grande.

Arumã: origem do artesanato.

Comentário de D. Maria

14. Mas hoje em dia ninguém vê os jovens fazendo tipiti desde que o nosso Pai (Deus) nos deixou o bom caminho.

Depois o Deus com o filho de Jibóia Grande deu origem ao cará-
espinho (batata) e abençoou isso só para os velhos comerem.

15. O pedaço da Jibóia Grande que ficou Preguiça-Grande não pode ser comido pelas pessoas que pensam bem (sábios). Algumas pessoas que comem Preguiça-Grande podem sofrer de reumatismo, por isso nem todos comem Preguiça-Grande.
16. Depois que tudo ficou pronto Deus abençoou, e abençoou também o caminho que era o da Jibóia Grande, é este caminho da casa dela que ficou pra nós. Por isso que não devemos dizer "Isso é meu caminho" ou "Estou fazendo o meu caminho" porque o caminho é da Jibóia Grande que nosso velho Deus deu para todos nós. Tudo isso aconteceu porque sendo que o antigo caminho era o da Jibóia Grande. Hoje as cobras ficam à beira dos caminhos. Às vezes as pessoas são mordidas pelas cobras na beira do caminho ou no caminho para lembrar que ele é de cobra.
19. Meus irmãos e meus netos, agora estou contando do pouco que eu sei para vocês, como me contaram a história assim eu estou contando a vocês.

TUCANDEIRA - TOCANDIRA

1. Esses cantos sobre a Tucandeira são muitos e são feitos antes de se ferrar com ela. Esses cantos chamam-se: " Todos os Tatus saindo no Trovão", tirando, descobrindo e originando a tucandeira. Desde quando o ser humano foi feito do pó da terra é que surgiu este antigo canto.
2. Para nós, índios, a tucandeira vai dar mais saúde.
3. Ela é remédio. Será que é verdade ou não? Então o meu tio que se ferrava certo, morreu de velhice. Será que se ferraram bem? Será que morreram de velhice por isso?
4. A tucandeira usava-se para cura, para fazer remédio. Isso se sabe pelos muitos cantos que existem e as várias maneiras para dançar tucandeira.
5. Os cantos só serão cantados quando se dançar a tucandeira. A história de tucandeira existe mas pode ser contada pelos cantos.
6. Com os primeiros cantos fizeram sobre a tucandeira a gente pode até amanhecer contando história.
7. Tem outras histórias. Os cantos que existem são diferentes e separados. O canto verdadeiro é muito comprido e fala sobre tudo o
8. que existe, o que Deus fez sobre todas as coisas, homem e animais
9. Eis os cantos:
O TATU TIROU A FORMIGA PARA O IRMÃO DELE SE FERRAR.
10. O tatu tirou a formiga, o tatu tirou a formiga (do fundo da terra).
11. O tatu tirou a formiga de verdade para a saúde (canto repetido).
(Comentário de D. Maria).
12. " Então essas são as histórias sobre a tucandeira. Meus irmãos, nenhuma pessoa sabe disso, somente eu, outros meus irmãos ou colegas que são, não sabem desta história".
13. Depois de contar tudo isso vem outro canto:
Com a primeira água teve início a festa da tucandeira, o peixe pintou os seus filhinhos.

- O peixe pintou o filho (canto repetido).
Por isso o peixe **aracu** é pintado.
- O peixe pintou o filho (canto).
14. Por isso o peixe piranha é pintado
- o peixe pintou o filho (cantado).
(Comentário de D. Maris).
Você sabe o que é **pakaipehiã**. E' piranha.
(Canto): Com a primeira água teve o início (da tucandeira).
O peixe pintou o filho (canto repetido).
Por isso o peixe **puraké** pintou-se.
O peixe pintou o filho (canto todo repetido).
15. E depois vem o canto sobre animais de caça. Vou contar sobre a
geração dos animais.
- Com a primeira água teve o início
Os pássaros se pintaram (repetido)
- Se pintaram as **araras**.
Os pássaros se pintaram (repetido)
16. Os pássaros se pintaram (repetido)
Isso ainda é sobre tucandeira
Com a primeira água teve início
das pessoas sábias
O tal **Hate** que botou o **jacaré**
brabo no rio. Hate botou o jacaré na água (1)
17. Agora vou falar sobre a primeira mandioca
Hate jogou o jacaré (canto repetido)
Por causa da filha do jacaré que Hate
Quería casar... E para vigiar os peixes
Hate jogou o jacaré... (canto).
18. Com a primeira água iniciou (a tucandeira)
Hate jogou jacaré na água (canto)
A **anta** muito grande alimentava-se de folhas,
esse canto é sobre as antas.

Alimentava-se das folhas (canto).

- 19 O veado grande (demônio). Esse canto é sobre veado:
- RASPANDO PAUZINHO NO MATO (repetido várias vezes).
- Veadinho raspando pauzinho no mato (2)

Notas:

1. Na história da mandioca o **HATÉ** defendeu-se da onça que queria devorá-lo. A onça foi jogada no rio e virou jacaré.
2. O índio Bernadino explicando estes cantos, falou que cada geração de seres vivos têm própria função e tarefa.
3. Em outra narração sobre a origem da Tucandeira, conta-se que **MUPYNŪKURI**, índio Sateré da geração do Grande Tatu, foi buscar as tucandeiras no fundo da terra, ensinando ao irmão, **KENENKÉ** e a outros índios e seres primordiais como ser ferra do por tais formigas. **MUPYNŪKURI** cavou profundamente a terra e trouxe as tucandeiras do reino das cobras; ensinou como enfeitar a luva da tucandeira com penas de pássaro; compôs a música e versos das danças deste ritual.
Nas narrações e cantos da Tucandeira aparecem elementos e claras ligações com as narrações do Gavião Real, Guaraná e Mandioca. Essas narrações mitológicas são a fonte da identificação tribal e explicação para normas éticas do povo Sateré-Maué. **MUPYNŪKURI** mostrou também como pintar bichos, pássaros e peixes com sangue da onça e da tartaruga.
- 3.1 Segundo os antigos, as tucandeiras originaram-se dos cabelos dos órgãos genitais das cobras fêmeas.
4. Nas narrações citadas aparecem termos arcaicos não utilizados no idioma atual dos Sateré-Maué.

MANDIOCA

A primeira roça e o pai da onça

Introdução:

Eu vou contar sobre a história da Mandioca. Aprendem aqueles que têm boas cabeças, mas quem não tem boa cabeça não aprende.

1. Vou contar a história da Mandioca.
Antigamente existia um Deus, cujo nome era: (Hatê sa'ap wakup) .
Naquele tempo Deus tinha vários nomes, assim as nossas avós contam. Este Deus morava só com sua mãe:
2. A mãe do Deus trabalhava sozinha. Aí, o Deus falou:
- Eu vou buscar umas mulheres para te ajudar, mamãe.
Ele pensava de buscar mulheres das nações dos sapos. Elas eram bonitas.
3. Ele falou para a mãe:
Vou trazê-las.
A mãe respondeu:
- Pois bem, meu filho, é bom.
E ele trouxe duas mulheres dizendo:
- Estão aí as mulheres para te ajudar, mamãe.
- Pois bem. Amanhã, vou levá-las para o meu roçado.
Respondeu a mãe.
4. No outro dia, ela as levou para o roçado. A mãe deste Deus trabalhava muito. Ela queimava coivara, mas as duas mulheres só ficavam pintando-se. A mãe do Deus olhou para elas e disse:
- Vamos embora mulheres. Vamos descansar agora.
Voltaram e o filho perguntou para a mãe:
- Como estão as mulheres que trouxe, mamãe?
A mãe respondeu:
5. Bem. São bonitas, mas enquanto eu trabalhava elas se pintavam.
Aí o filho falou:
- Amanhã, vou levá-las de volta para casa.

No outro dia o Deus disse para a mãe:

- Vou buscar outras mulheres, mulheres da nação das pacas. Eu acho que elas são boas para ajudar você. Ananã, vou buscá-las.
6. - Pois bem! Respondeu a mãe.
O filho foi andando e novamente trouxe duas mulheres.
7. A mãe no dia seguinte levou-as para o roçado dizendo:
- Vamos mulheres vão me ajudar.
E elas foram, mas enquanto a mãe do Deus trabalhava, elas dormiam. Ela olhou-as e falou:
- Coitadas, vamos embora, vamos descansar.
8. Quando chegaram, o filho disse:
- Como estão as mulheres. Trabalhar bastante.
A mãe respondeu:
- Não trabalharam. São bonitas mas ficaram dormindo.
E o filho falou:
- Ananã, vou levá-las de volta para sua casa.
9. O Deus não ralhou com nenhuma das duas mulheres que trouxe inicialmente. Depois de tê-las levado, ficou pensando. Aí o Deus disse:
- Agora vou buscar a nação das cutias. Elas são bonitas. mamãe. Vou buscá-las.
10. A mãe respondeu:
Pois bem.
Ele trouxe duas e falou:
- Estão aí mamãe, as duas mulheres que eu trouxe para te ajudar. E depois ao amanhecer, a mãe levou-as para o roçado e ajudaram a velha. Plantavam mas o resto do plantio elas tiraram da cova e pintavam-se.
11. A mãe do Deus olhou para elas e depois juntas voltaram para a casa dela. Aí, o filho perguntou como sempre:
- Como foi o trabalho das mulheres que eu trouxe?

De tardinha o Deus perguntou para a mãe:

- Trabalharam bem as mulheres?

12. Aí, a mãe respondeu:

- Sim trabalharam, trabalhamos juntas, plantamos mas o outro plantio, elas tiraram da cova e pintavam-se.

E o filho falou:

- Vou levá-las novamente para suas casas.

E depois levou-as para suas casas. Durante a noite ficou pensando, conferindo todas as mulheres que tinha trazido antes.

13. Ficou pensativo. "Como posso arranjar outras mulheres". Depois falou para sua mãe:

- Mamãe, vou buscar as filhas do pai da onça grande ou do irmão dela.

Elas são bonitas.

14. A mãe disse:

- Não vai buscá-las, meu filho. Sabemos que já comeram muitas pessoas que queriam casar com as filhas. As onças vão te comer também, meu filho. Mas o filho falou:

- Ela não vai me comer mamãe.

O filho continuou:

15. Ela comeu as pessoas que não têm experiência. Eu vou indo e foi. A mãe não queria que o filho fosse. O filho levou um cigarro e uma espécie de folha (aĩpé). Chegou de manhã perto da onça e disse:

Bom dia, meu sogro.

A onça respondeu:

- Bom dia, me genro, que vou comer.

16. A onça perguntou:

- E' você que veio?

- Sim eu vim, respondeu o Deus; eu vim para fumar o seu cigarro, meu sogro.

A onça falou:

- Pois bem, o cigarro está ali.

Nota: 13 * onça grande na língua sateré é masculino, é o pai das onças.

17. O Deus falou com o outro Deus (Vento).

- Meu Deus, faça o favor de ventar, abre o teto da casa do meu sogro.

A onça estendeu o cigarro para o nariz dela, a fim de que pudesse cheirá-lo. Mas o vento soprou ao contrário o cigarro que era pó.

18. A onça disse:

- Cheira este pó.

A onça fez isso a fim de que o Deus ficasse tonto e ela pudesse comê-lo.

O Deus conseguiu cheirar mas o cheiro estava em direção contrária.

19. Aí o Deus falou:

- O seu cigarro está muito fraco, meu sogro. Eu estou cheirando muito e agora é a minha vez e o meu cigarro fino faz a pessoa ficar tonta.

E o Deus estendeu o cigarro para o nariz da onça pedindo ao vento que soprasse forte para dentro do nariz da mesma, para que ela respirasse forte.

20. O Deus estendeu o pó do cigarro e a onça cheirou. O vento soprou forte para o nariz dela. A onça tossiu e disse:

- Ah! meu genro, seu cigarro está muito forte.-E' porque você não está acostumado, meu sogro; respondeu o Deus.

A onça falou de novo:

21. Agora é minha vez, meu genro.

E estendeu de novo o cigarro. O vento fez o mesmo de antes. A onça perguntou ao Deus:

- Está cheirando, meu genro? O outro respondeu:

- Estou cheirando. Olhe para mim.

22. Agora é a minha vez de novo, meu sogro; falou o Deus, e disse para o vento:

- Quando eu estender novamente o cigarro, você sopra bem forte pa

ra o nariz da onça.

O vento fez como foi dito. A onça tossia, tossia, espirrou, espirrou.

23. A onça falou:

- O teu cigarro é muito forte, meu genro; e depois continuou, entra meu genro.

O Deus respondeu:

- Não, não posso entrar. Eu vim com o meu assento. Este é o meu costume ficar no sol do terreiro.

24. A onça ficava na parte da casa esperando o Deus entrar. Quando o sol estava esquentando, o Deus falou ao vento:

- Meu filho, abre o teto da casa do sogro para que eu possa entrar lá com as filhas dele. E o vento abriu o teto bem onde estavam as filhas da onça.

25. A onça percebeu que o Deus estava na casa dela. Quando ele já estava conversando com as filhas dela. Ela perguntou:

- Por onde você entrou, meu genro, que vou querer comer?

O Deus respondeu:

26. Entrei por ali pela porta. Eu até esbarrei em você. Você falou que era sábio. Que você fumava muito cigarro, meu sogro.

No momento da conversa dos dois junto às filhas da onça, essa falou que estava com fome.

27. Ai, a onça mandou o Deus ver a armadilha porque queria comer peixe.

- Agora, já deveria ter peixe na minha armadilha, disse a onça.

A filha da onça falou ao Deus:

28. Olha, meu pai está mandando você para que possa comê-lo.

O Deus respondeu:

O teu pai comia as pessoas que não sabiam de nada; eu sou gõ sa' ap yP wakup que sabe gerar as coisas.

Mas a filha da onça falou de novo para o Deus:

- Ele, o meu pai vai querer te comer quando estiver dentro

d'água.

29. E o Deus foi até o rio. Quando chegou, tirou os peixes da armadilha e enfiou-os e subiu. No meio do caminho, a onça saiu da casa.
30. A onça voltou e disse:
Ia te comer dentro do rio se você demorasse mais. O Deus falou:
- O peixe está aqui, meu sogro!
A onça respondeu:
Traga aqui os peixes, meu genro, vou comer.
31. Depois a onça continuou dizendo:
- Coloca o peixe na minha boca.
Ela não se mexia com os braços para poder pegar o Deus, mas o Deus jogou o peixe longe pegando diretamente na boca da onça. A onça disse:
- Vou fazer isso com você porque estou com muita fome.
32. O Deus continuou a ficar no sol onde estava primeiro. Poucas horas depois, a onça mandou o Deus entrar novamente, mas o Deus respondeu:
- Não vou entrar; é meu costume ficar no sol mesmo.
33. Depois que Deus se cansou do sol pediu ao vento para abrir novamente o teto bem no lugar onde estavam as filhas da onça. O vento fez como foi dito pra ele. Enquanto se abriu o teto da casa,
34. o Deus entrou de novo e a onça só percebeu isso quando o outro já estava conversando com as filhas da onça. A onça olhou e perguntou:
- Por onde você entrou?
Aí o Deus respondeu:
- Eu entrei pela porta e esbarrei em você, mesmo que você tenha falado que era sábio e fumava tanto cigarro.
35. O Deus perguntou para as filhas da onça se elas não queriam ir com ele. Elas responderam:
- Nós queríamos, porém nosso pai não quer que casemos. Ele já coneu vários homens que queriam casar conosco.

O Deus respondeu:

- Ele não vai comer.

Porém a onça já estava de novo com fome. A onça disse:

36. - Agora já tem papagaio na bacabeira e deu grude para-que ele pegasse o papagaio. A onça continuou:

- Com grude é fácil pegar a comida, meu genro. Eu irei comer voce.

37. A filha da onça entregou o grude para o Deus e ele falou:

- Está bem, pois, então vou pegar.

Quando o deus chegou ao lugar da bacabeira falou com um passarinho e depois falou com Kag-Kag (pássaro tipo urubu)

- Você me avisa quando a onça vai passando.

38. E também disse ao passarinho chamado piririn:

- Você me avisa quando a onça vai passando.

A mesma coisa a onça falou ao igarape, para ele espumar quando a onça fosse passando. A bacabeira estava na beira do igarape. Aí, o Deus falou de novo ao igarape:

- Quando a onça passar você espuma bem, aí eu vou saber.

39. (observação de dona Maria) - Por isso que quando pisamos no igarape a água espuma.

Quando o Deus estava subindo na bacabeira, a água começou a espumar. Ele percebeu que o pai da onça tinha vindo atrás dele. O Deus estava na metade da bacabeira. Aí, a onça falou:

- Como você está, meu genro? Já tem papagaio? Meu genro, que vou comer?

40. O Deus respondeu:

- Já tem.

E depois pegou uma folha que estava perto dele e com ela fez um papagaio. Colocou grude em cima da folha e rodou, rodou a folha, imitando grito de papagaio.

O Deus depois jogou o papagaio, dizendo:

41. - Lá vai, meu sogro, o papagaio não está bem morto, pega com as

duas mãos.

O papagaio estava todo grudado com o grude que a onça havia dado ao Deus. O Deus falou de novo para a onça:

- Pegue o papagaio com as duas mãos porque não está bem morto, para ele não te bicar.

42. A onça esperou o papagaio e o pegou. Ela disse ao Deus:
- Eu vim mesmo para comer o papagaio e você também. Vou fazer em você o mesmo que vou fazer no papagaio.
43. Ai, ela agarrou o papagaio, mas ficou com as mãos grudadas. Enquanto a onça estava desse jeito, o Deus desceu e correu logo para o lugar onde estavam as filhas dela.
44. Passou correndo e disse a elas:
- Agora não quero mais vocês. Agora vocês devem adivinhar de onde tiveram origem.
45. Assim foi andando até chegar na casa das primeiras mulheres com as quais inicialmente ele queria casar. Elas perguntaram de onde veio (Hate' sa'ap wakup) e ele respondeu:
- Eu vim do passeio.
46. Mas elas responderam
- E' mentira. Nós sabemos que a onça está querendo te comer, porque você está entrando na casa com as filhas dela. Você grudou todas as mãos da onça e fugiu. Assim contaram.
47. O Deus falou:
- Pois eu fiz assim mesmo, por isso quero que vocês me escondam. A mais criança das mulheres disse para sua irmã:
- Nós não vamos escondê-lo. Ele não quis casar conosco, deixa a onça comê-lo.
48. Porém a outra irmã falou:
- Coitado! Vamos escondê-lo porque ele vai nos gerar. Ele é um Deus.
49. Ele entrou na casa delas porém não tinha lugar para esconder-se, mas entrou debaixo de suas axilas, não dava também.

50. O Deus saiu de novo e entrou debaixo dos cabelos delas. Nesse mesmo momento, a onça veio seguindo o rasto onde estavam as mulheres.

A onça perguntou:

- Vocês não viram o meu genro, que vou comer?

E elas responderam:

- Não vimos novô, não vimos.

51. - A onça disse:

- Ele veio para cá, depois de me ter breiado com o grude.

Porém, as outras responderam:

- Não sabemos. Faz tempo que nós ficamos aqui e ninguém apareceu.

Aí, a onça voltou de novo seguindo os rastros, chegou ao mesmo lugar das duas mulheres. A onça insistiu dizendo:

- O Deus está aqui com vocês.

As outras responderam:

- Não, ninguém nos encontrou. Deve ter passado para outros caminhos por aí. Vai conferir o rastro de onde você ficou grudado.

52. - A onça voltou atrás, logo depois que ela voltou, o Deus saiu dos cabelos delas. O Deus sjeitou a voz para falar e tirou da boca uma pedra, e disse às mulheres:

- Assa esta pedra.

53. Continuou dizendo:

- Quando a onça chegar vai insistir com vocês e vai ficar brava. Uma de vocês deve ficar conversando com ela, a outra deve estar pronta com a pedra assada na mão e perguntar para a onça:

- Com qual dos dentes você vai nos comer? A onça vai contar até todas as pessoas que ela comeu.

54. No mesmo tempo chegou a onça. Ela estava brava e disse:

- Foram vocês mesmas que esconderam.

Mas as outras responderam:

- Não fomos nós novô, como poderíamos escondê-lo pelo fato de não querer casar conosco?

55. A onça respondeu:

- Foram vocês mesmas, eu vou comer vocês se por acaso estiver alguém escondido na parte do vosso cabelo. Vou comer vocês junto com ele.

Depois as mulheres perguntaram:

- Com qual dente você vai nos comer, vovô?

Abrindo a boca a onça falava: hã, hã, hã vou comer vocês e de novo repetiu:

Hã, hã, hã... mas elas jogaram a pedra quente na boca da onça.

56. A pedra foi chiando na boca e a onça gritava:

- Eu sou jacaré, eu sou jacaré e gritava de novo:

- Eu sou jacaré, sou jacaré. No momento em que a onça gritava, o Deus saiu dos cabelos das mulheres e quebrou o galho do Taperebá, que era o primeiro taperebá e lambou, lambou a onça.

57. Depois o Deus arrastou e jogou na água. Naquele tempo, o igarapé era pequeno e a onça ficou lá dentro. Com suor do Deus (Haté sa' ap yaukyp) escondido nos cabelos das mulheres, filhas de sa po, originou-se o piolho.

58. De manhã cedo, as mulheres filhas da ave japu, mandaram as crianças delas tomar banho. As crianças foram-se correndo para a água, viram na água a onça, voltaram chorando e disseram:

59. - Tem um animal feio, tem a costa toda lascada.

60. Do outro lado do rio morava um homem que queria casar com as mulheres, mas elas não o queriam; este homem buzinava, o nome dele era Waí arop'i espécie de sapo. Ele soprava e cantava, o canto dele era:

61. - Pe' êk pē' êk.

No canto deste homem havia a explicação de que o que estava na água era um bicho agora chamado de jacaré, que o Deus jogou por que estava querendo comê-lo, isso porque o Deus queria casar com a filha dele.

62. O jacaré é para guardar os peixes, o nome dele na língua (haiuá haiuá). Com o grito deste homem a filha da onça correu para a beira do rio.
63. Ela foi e fez o casamento com este homem da nação do sapc. Quando casaram os tios da mulher fizeram festas, passaram todo o dia dançando. Ela falou para o marido: - leve-me para dançar na casa dos meus tios.
64. E o marido respondeu:
- Estão fazendo festa porque querem chamar você para te matar; isso porque eu casei contigo e eles não queriam, também porque você não queria casar com eles (nação da onça).
65. A mulher insistiu, ela fez as pulseiras e as pintou, fez bonito e foi. Ela já estava gestante e chegou no lugar onde os tios estavam dançando, quando ela chegou, eles pararam de dançar e ela disse:
66. - Eu vim para dançar a dança dos peixes, porque vocês estavam dançando meus tios, por isso eu vim.
Eles falaram:
- Sobrinha, nós estamos cansados, já dançamos por muito tempo.
Ela respondeu:
- Só vou voltar depois de dançar, por isso eu vim para dançar, meus tios, ao menos uma vez eu quero dançar, daí eu posso voltar.
67. - O tio mais velho pokyrymã (poraquê) falou aos outros:
- Vamos dançar.
E assim se reuniram em volta dos bancos sentados. E o tio Poraquê falou para a piranha:
- Quando ela passar na tua frente, você flecha a mulher.
68. O peixe matrinxã falou:
- Eu é que vou flechar, flechar para matar de vez.
69. Assim começaram a dançar, quando a mulher ficou na frente da

- piranha, esta a flechou e ela caiu. Ela achou graça dizendo:
- Eu não sei dançar a dança de vocês.
Ela levantou de novo e falou para ela:
- Isso aconteceu porque você está dançando pela primeira vez,
70. quando se dança todos os dias, como nós, ninguém erra.
Quando a mulher ficou na frente do matrinxã ele a flechou e ela
caiu de novo achando graça.
Por último também o porakê que a atingiu mortalmente. Ela não
se levantou mais.
71. Com o tempo ela se levantou e doente, quis voltar para casa do
marido dela e disse:
- Já vou embora meus tios. E assim foi embora. Quando ela che-
gou o marido disse:
- Falei a você, não quis me obedecer, e eles, seus tios, mata-
ram você.
72. Agora vai voltar para casa deles, só eles sabem de você. Ela foi
para a casa deles que a mataram de vez.
73. Os tios falaram:
- Vamos abrir. Vamos tirar o filho dela.
Tiraram a criança. Depois de tê-la morta, enterraram-na junto
com a mãe. Eles disseram:
- Vamos tirar o estômago da criança.
74. E tiraram o estômago, colocaram e fizeram o beiju grande, tiraram
em pedaços. Tiraram a ponta do seio da criança e fizeram uma
fruta chamada em saterê (mutu hã), e despedaçaram a criança e
dizeram: - Agora vamos enterrá-la de vez.
75. Cada pessoa lá enterrar parte por parte o corpo da mãe e da
criança. A cova não era funda e depois eles foram dormir. No ou-
tro dia de manhã, apareceu bem grande o pé de mandioca. Eles fa-
laram:
76. - Agora já temos mandioca.

Depois veio um velho e falaram para ele: - Já temos mandioca e esta planta originou-se de uma mulher. Vai ser bom para todos nós.

77. Na mandioca, as batatas ficaram longe dos pés da planta e eram grandes. O velho que veio, pediu mandioca para ele plantar e disse:

- Eu vou querer esta mandioca.

Os donos responderam:

- Está aí, no momento ela não pode ir porque é planta nova. Se você quiser faz-se sua roça.

78. Aí, o velho respondeu:

- Vou fazer roça, mas vai custar porque eu tenho que fazer roças, derrubar, porque isso vai ser feito com machadinho de pedra.

Aí, depois o velho começou a derrubar as árvores grandes com o machado de pedra; ele esquentava a pedra na brasa e depois colocava na árvore, ele trabalhava com o fogo.

79. Isso porque naquele tempo não existia machado de ferro e porque naquele tempo também não existia o imperador. Os donos da mandioca disseram para o velho:

- Quando você queimar a sua roça, o pé de mandioca irá deslocar-se para ela porque a mandioca é mulher.

80. Quando você estiver queimando grite, grite e ela vai correndo para o seu roçado porque ela é mulher.

O velho queimou a roça e gritou, gritou.

81. Acoberteceu. De manhã, quando o velho acordou, o pé de mandioca já estava no seu roçado. Depois, o velho falou consigo mesmo.

- Agora já tenho mandioca.

Ele fazia tanta farinha que não tinha mais onde colocar, nem os beijos.

82. Ele ficou muito alegre. Os donos da mandioca disseram que ele não falasse para ninguém que tinha mandioca, pois, a mandioca

não estava acostumada ao roçado, porque era mulher. Só depois que ela se acostumasse, ele podia contar para os outros.

83. Assim disseram os donos da mandioca.

- Você está contando muito. Ela vai voltar sendo que não está acostumada.

Mas o velho gritou:

- Eu tenho muita farinha. Venham meus amigos, agora tenho bastante farinha. Já tenho muito para mim e o beijus estão estragando.

84. Vieram as mulheres à casa do velho e disseram:

- Por que você está chamando?

O velho disse:

- Não é nada. Estou chamando meus amigos. Estou gritando que tenho bastante mandioca, está estragando farinha, meus amigos.

85. Depois aquelas mulheres vieram e disseram.

- Você está alegre só por um pé de mandioca, se você ficar com uma de nós, todos nós iremos plantar toda a tua roça.

Essas mulheres era Juriti Grande (espécie de rola, ave).

86. Antigamente, todos os pássaros eram gente como nós, falavam, andavam, mas quando o nosso velho foi para o céu, transformou todos em espécies animais.

- A história sobre isso é grande e ainda mais comprida para ser contada, podemos gravar toda a história amanhã. (Comentário de D. Maria).

87. O velho foi dormir. Amanheceu o dia e ele foi olhar o pé de mandioca, ele não estava mais, tinha voltado para a casa dos primeiros donos.

88. Depois, ele foi à casa dos primeiros donos da mandioca e falou:
- ela veio embora.

Eles responderam:

- Nós falamos para você não ficar muito alegre com o pé de man-

dioca porque ela não estava acostumada, ainda era muito nova a sua planta.

89. Eles continuavam dizendo:
- Agora ela não vai mais. Você só vai ter mandioca se convidar seus amigos, teus sobrinhos para fazerem o roçado e reunirem muitas pessoas para plantar. Derrubas, queimas e depois convida o povo para plantar. Assim você vai ter a mandioca, isso porque seu erro foi grande.
90. Depois os primeiros donos ainda explicaram:
- Este galho será chamado (awyato hit) onça pequena e este outro galho onça grande (awyato wato) porque se originou da filha da onça.
91. Se você não convidar o pessoal para fazer o seu roçado nunca vai poder ter a sua mandioca.
Tem que derramar o seu suor para poder ter a sua mandioca.

Conclusão da D. Maria - Por isso nem todas as pessoas têm mandioca, que veio de tudo isso que foi contado.

Nota: Ainda hoje estas aves japus na língua sateré tem o nome que lembra o grito dos meninos " lascada lascada " peték peték.

HISTÓRIA DO PURATIN

1. Conta-se que Anumarehit tomou o Puratin que até hoje ainda existe. Eu não acredito que Deus fez as coisas só num dia, pois, se já é difícil contar, fazer é mais difícil ainda.
2. Deus fez tudo, fez também o Puratin, o qual existe, porém não sabemos bem sua história e de onde veio.
3. Contam que o Puratin veio do demônio (ânhánguã) e era o bastão dele. O nosso velho (anumarehit), morava sozinho e procurava comida, o fruto do inajazeiro, procurava só frutas para comer. Os demônios eram muitos.
4. Um demônio perguntou aos filhos de Anumarehit:
- Para onde foi o seu pai?
Eles responderam:
- Nosso pai foi ver cacho de inajazeiro.
O pai deles tinha proibido de contar para onde ele tinha ido. Mas o demônio insistia com os filhos do Anumarehit para saber também o nome do pai deles e poder matá-lo. Eles, porém, não contaram e o demônio foi embora.
Depois, o demônio voltou e perguntou ao Wasirí (filho de Anumarehit):
- Wasirí, como é o nome do teu pai?
5. O Wasirí respondeu:
- O nome do meu pai é Anumarehit.
O demônio falou:
- Pois bem, vou indo atrás dele.
E o diabo foi andando e falava entre si o nome: "Anumaat, anumaat anumaat... Isso para não esquecer o nome.
6. Quando o demônio chegou perto de Anumarehit, o inambu vôou e ele esqueceu o nome. Aí ele voltou ao filho de Anumarehit e perguntou novamente:
- Wasirí, como é o nome do teu pai?

Wasirí respondeu:

- Anumarehit é o nome do meu pai. Já falei isso para você.

7. Se ele tivesse só um nome os demônios o matariam e já falei que o nome de meu pai é Anumarehit.

" Outro nome de meu pai é *gō sap ywa kup* também ele é *aria py'* en *pyrut*. Eu também Wasirí, sou um deus".

8. Assim falou o filho do Anumarehit.

Depois o demônio foi embora. Os demônios gostavam de matar os inimigos com o PURATIN e também fazer isso contra o grande TUPANA (deus).

E os demônios enviaram o irmão deles mais criança, que é o *veadinho*, dizendo para ele:

- Corre atrás do (Anumarehit), igual a um cachorro caçando, para que possamos comê-lo.

9. Aí o nosso velho (Anumarehit) foi correndo para a própria casa, ele que era o grande TUPANA (perseguido pelo *veadinho*). O demônio com o PURATIN foi esperar no caminho o deus que ia passar. Mas o demônio chegou atrasado no caminho, o Anumarehit já havia passado.

- No momento em que o demônio estava à beira do caminho de deus, 10. com o PURATIN, veio correndo o irmão dele. Ele bateu no irmão com o PURATIN e o matou. Depois que percebeu que havia matado o irmão jogou o *Karayp*.

11. O Anumarehit pegou o PURATIN que se chama também o primeiro *Karayp*.

O nosso primeiro chefe indígena levou a narração e história sobre PURATIN para fora da TRIBO dizendo:

- "Aqui não vai ficar nada sobre a história de tudo isso, porque se ficar aqui, não vai dar certo. Nenhum dos nossos descendentes vai mais trabalhar".

Assim o nosso chefe falou e depois continuou dizendo:

12. "Por isso vamos tirar das narrações do PURATIN as coisas que não

prestam e levá-los para fora. Se estas narrações ficaram aqui, vocês não vão poder fazer roça, casas e depois plantações. Vão falar mal dos outros.

O Wasirí pot (deus Pai de Jesus Cristo) pegou o Puratin que era o primeiro Karayp, bastão dos demônios, por isso o Puratin veio dos demônios, é assim que é contado a história.

E esta narração, o nosso velho que foi o primeiro chefe levou para fora, assim é contado. Por isso, lá para fora (nas cidades), matam-se todos os dias. E nunca se acabam as mortes, assim mesmo, contam e falam que o pessoal lá fora todos os dias se matam.

Observações:

1 - Nota: (Identificado com Jesus Cristo), com o Anumarehit.

2 - Nota:

Nota do Puratin chamado também Karayp; pau dos Karai'bi, os brancos são chamados Karaiuá-in.

Em outra narração sobre, Puratin feita por dona Maria e o falecido velho Álvaro, conta-se que Wasirí, no silêncio da noite, ficava ao pé do guaranazeiro escutando e escrevendo o Puratin para a tribo. Wasirí determinou-lhe as normas éticas entre as quais o mentiroso, o falador, o enganador e o doente mental não podem ler o Puratin, que é lido na presença do guaraná ralado.

ANEXO II: PEÇA TEATRAL “A HISTÓRIA DO GUARANÁ”



ANEXO III: TELA “MÃE DO CORPO”, DE HAHNEMANN BACELLAR.



ANEXO IV: CAPA DO LIVRO “AS BONITAS HISTÓRIAS DO SATERÉ MAUÉ” DE HENRIQUE UGGÉ

