EXPERIÊNCIA DE PELE, PÁSSARO-MULHER

Andreia Duarte de Figueiredo[1]

RESUMO

Este texto reflete sobre como realizar conexão entre a criação artística e parceiros do povo originário. Assim, discute como esse vínculo transforma noções sobre corpo, arte, história, política, ética, alteridade, produção de conhecimento, formas de existir e sustentabilidade. E reconhece esse aprendizado como fundamental para uma vida que questiona a colonialidade e que está implicada no valor da diversidade para o bem comum.

*

Desde o primeiro movimento que realizei em direção à existência indígena, até os dias de hoje, venho persistentemente fazendo a pergunta sobre "como" realizar conexão entre a criação artística e o povo originário. Acho essa uma reflexão muito importante, porque, por meio dela, é possível pensar sobre as relações a serem estabelecidas, em quais condições, com qual objetivo e para quem. Vejo esse questionamento como uma prática constante que procuro realizar, mas não para criar uma resposta fixa e exclusiva. Tem mais a ver com a ética que acredito ser necessária no exercício da alteridade, tentando olhar para o lugar de onde estou agindo, sabendo que sou uma artista não indígena que tem o desejo de parcerias.

Para explicar como venho pensando sobre essas formas de fazer, especialmente no teatro, entendo ser crucial falar em primeiro lugar das referências que trago na relação com o mundo indígena. No ano de 2001, saí da minha cidade de origem Belo Horizonte, que fica no estado de Minas Gerais, para ir para a aldeia do povo indígena Kamayura[2], que

1 Andreia Duarte é curadora, artista e diretora. Trabalha como aliada aos povos indígenas há 22 anos. Doutora em Arte Cênica (USP/ECA), diretora da Outra Margem e do !PULSA! Movimento Arte Insurgente. Ver: www.outramargem.art; https://www.instagram.com/andreiaduartedefigueiredo/. E-mail: andreia@outramargem.art.

2 Escrevo a grafia Kamayura, com "y", pois, quando morava com este povo, a maioria optava em escrever com essa letra. Alguns estudos linguísticos propõem a grafia com "i" ou "j". Para saber mais sobre esses estudos, ver: Gramática do Kamaiurá, Língua Tupi-Guarani do Alto Xingu, de Lucy Seki. Também para saber sobre o povo Kamayura, ver em <Referências>.

é falante da língua de mesmo nome que pertence ao tronco linguístico Tupi. Os Kamayura são habitantes do Parque Indígena do Xingu, uma terra indígena e ambiental localizada no centro-oeste brasileiro, no estado do Mato Grosso. Ainda hoje consigo sentir a força que impulsionou a minha ida para a aldeia. O dia era 5 de janeiro de 2001 e a lembrança do meu corpo parado em frente à lagoa *Ipavu* – olhando a limpidez daquela água totalmente margeada por palmeira de buriti e extensa floresta – rememora aquele momento tão decisivo. Transbordando pela experiência de estar naquele território, recordo que falei para mim mesma: "eu quero morar aqui".

A memória que alcança essa história já foi contada em situações diversas, entre elas meu mestrado eo espetáculo *Gavião de duas cabeças,* que estão referenciados tanto na bibliografia deste texto como em algumas partes da minha tese de doutorado. Por isso, nesta escrita não tenho a pretensão de contar como foi a experiência de ter morado com os Kamayura. Porém, a lembrança é importante, pois revela a força que me levou a ficar cinco anos com aquele povo, tal como a potência que me faz continuar em uma relação de amizade.

Aquele era um momento em que as primeiras experimentações como atriz traziam um deslocamento sobre a noção de corpo e da realidade que eu havia vivido. O exercício artístico misturado ao desejo de conhecer o povo originário fizeram surgir o primeiro questionamento sobre como seria estudar o corpo indígena para o teatro. Foi com esse desejo inicial que fui me integrando às atividades da minha nova família, no trabalho da roça, do ritual, ouvindo as narrativas, também na construção educacional da Escola Mawaiaka, na publicação do livro *Moroneta Kamayura - Histórias Kamayura* e em várias ações de militância por meio da Associação Indígena Mawutsinin, que era a representante jurídica da comunidade[3]. Claro que a minha permanência na aldeia só foi possível porque os Kamayura aceitaram essa parceria, o que permitiu a construção de uma afinidade em um aprendizado que qualquer relação prolongada oportuniza.

3 A Escola Mawaiaka foi a primeira escola do povo Kamayura que tentava conjugar ações culturais com necessidades apresentadas pela comunidade em relação à pressão da vida não indígena. Nós construímos a escola na aldeia de forma compartilhada, desde o projeto politico pedagógico até a estrutura física e sua regularização administrativa. O livro Moroneta Kamayura – Histórias Kamayura foi um trabalho em que os pajés Tacumã Kamayura e Kanutary Kamayura se dispuseram a contar a oralidade do povo (KAMAYURA, 2013). A Associação Indígena Mawutsinin foi criada para ser a representante jurídica da comunidade Kamayura. Quando morei na aldeia, nós conseguimos regularizar a Associação que existia em anos anteriores. Ela tinha o objetivo de resguardar, cuidar e dar manutenção as ações da comunidade em negociações, contratos e projetos com o mundo não indígena.

O impacto no meu corpo de viver o cotidiano da aldeia foi tão profundo, ao mesmo tempo tão emocionante, cheio de descobertas e desconstruções que, quando eu saio da aldeia, passo a carregar essa experiência de uma forma incomparável. Morar com os Kamayura naquele período foi uma oportunidade que imprimiu memórias e sensações que ainda reverberam na minha pele. Além disso, ao estar inserida em um contexto de tensão social e articulação comunitária, pude entender o embate que é imposto a um povo como aquele na relação com a sociedade não indígena. A vivência com os Kamayura foi tão marcante que eu costumo dizer que acabei inventando outras maneiras de torná-la ininterrupta. Também é assim que venho realizando diversas ações no campo da arte, como fui tornando parceira e amiga de outros povos, artistas e líderes indígenas.

É um deslocamento que faço na busca de continuar criando espaços de troca, que muitas pessoas vêm atravessando, seja em encontros formais ou informais, nas leituras de textos, participação em atividades artísticas e outras parcerias. Para além do fundamento que é o povo Kamayura na minha existência, e justamente por tratar de uma ligação mais ampliada, acho ruim citar apenas algumas pessoas. Contudo, penso ser representativo dizer nomes como os dos artistas Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Renata Tupinambá, Naine Terena, Cristine Takuá, Zahy Guajajara, igualmente de líderes como Sônia Guajaraja, a pajé Mapulu Kamayura, Kotok Kamayura, Tacumã Kamayura, Davi Kopenawa Yanomami e Ailton Krenak.

Nesse contexto alargado de uma trajetória da vida, vejo como o vínculo com parceiros e povos indígenas transforma noções que trago sobre corpo, arte, história, política, ética, alteridade, produção de conhecimento e formas de existir. Portanto, esse aprendizado é o fundamento com o qual penso nos procedimentos em que estou imbricada, nas realizações artísticas que dialogam com o mundo indígena.

No campo das artes cênicas, uma das perguntas que acho primordial elaborar como artista incide sobre a fricção entre a liberdade criativa, que pode tencionar e/ou iluminar sentidos na produção de mostras, de espetáculo, performances visuais e, ao mesmo tempo, a integridade perante os povos indígenas. A discussão vai em muitas direções, levantando perspectivas históricas, sociais, políticas e éticas na relação com as

concepções teatrais. Mas também traz um debate que diz respeito ao lugar do ser artista; seja em relação às abordagens pedagógicas coloniais que se apropriam de aspectos de outras culturas e os inserem em seus projetos sem troca e diálogo; seja sobre a questão da invisibilidade social indígena no campo da arte e quanto à sua representatividade e, ainda, sobre a prática artística como forma de posicionamento político.

Da minha parte, venho cultivando o exercício de uma escuta radical, que entendo como uma forma de me posicionar próximo, buscando uma horizontalidade nos diálogos, lendo, trocando, observando o contexto de cada situação e na construção de uma relação afetiva. É um caminho no qual vou tentando entender como os artistas e mesmo os líderes indígenas se posicionam diante das reflexões que envolvem a prática da criação, para, assim, elabor o que acredito nos espaços e ações que venho propondo.

Sobre esse assunto, uma das primeiras questões que acho indispensável tem a ver com a reflexão que Denilson Baniwa (2019, s/d) realiza como artista indígena. Ele comenta que, mesmo sendo da etnia Baniwa, há aspectos do seu povo que não ousa representar, nem copiar e nem mostrar, porque entende que aquilo tem um significado que vai muito além da imagem da própria cultura. Pode envolver algo muito sagrado e precisaria de muitos anos de existência para adquirir sabedoria e pensar em usar em uma produção artística. Por isso, Denilson prefere deixar no lugar de origem o que compreende pertencer ao próprio povo, como os recursos que são usados para rituais, até mesmo porque, se ele vier a trabalhar com algo tradicional, pode haver uma cobrança muito maior por parte da comunidade. Então, para o artista Baniwa, não se trata do uso do elemento da própria cultura, mas da criação de outros símbolos que também estão em seu próprio corpo, que representam de alguma forma aquele saber.

Nessa discussão, Denilson (2019, s/d) também vai se posicionando e explicando que o artista não representa necessariamente o seu povo em suas produções, mas sim o que aprendeu, o que viu e acha importante transmitir. Dentro da criação, ele vai escolhendo de que modo, quais os meios a serem trabalhados e que estão vinculados a uma visão e um discurso que não são apenas beleza. E explica:

> Eu acho que cada artista tem que pensar que responsabilidade ele tem enquanto artista, mas em primeiro lugar que responsabilidade ele tem enquanto indígena. Até para não ser mais um artista que pinta coisas indígenas. Que isso já tem vários, vários artistas que pintam coisas indígenas, mas que não têm nenhum compromisso com ninguém, só com ele mesmo. A gente tem nosso compromisso com a gente mesmo, mas quando vai colocar coisas que são do povo, acho que a gente tem que ter um compromisso com o povo antes. De responsabilidade mesmo (BANIWA, 2019, s/d).

Acho maravilhosa essa fala de Denilson porque traz valor à coletividade como essência na vida indígena. Embora apontando que, sendo um artista, ele representa a si mesmo, reorganiza e recria os meios que irão transmitir os significados em que acredita, Baniwa propõe pensar primeiro no compromisso de ser indígena e só depois no lugar de artista.

Vejo essa compreensão inteiramente vinculada àquilo que Krenak (2018a, s/d) denomina de sujeito coletivo. É uma experiência engajada em um contexto local, seja vivendo dentro de uma comunidade ou quando extrapola os seus limites, que reverbera o sentimento de estar protegido pela própria memória e história. São pessoas que constroem um sentido de territorialidade e que naturalmente carregam uma noção de sustentabilidade, em que aquele complexo de trocas, de famílias, vai se dando e permitindo o crescimento em ambientes com uma potência, uma capacidade e liberdade surpreendentes.

Para Ailton Krenak, mais do que uma noção plasmada de comunidade, que não problematiza realmente a vida dessas pessoas, esses coletivos compõem uma biosfera com trajetórias ricas, construídas em um ambiente que projeta significado na vida de todos, dos avós, dos tios, dos irmãos, primos. Fazem parte de uma constelação de seres que vão viajando e transitando no mundo da oralidade, onde o saber, o seu veículo, é a transmissão de pessoa para pessoa, o que vai enriquecendo a experiência de vida de cada sujeito (KRENAK, 2018a, s/d).

Analiso o compromisso pautado pelo artista Baniwa dentro dessa complexidade que envolve a identidade coletiva e traz consigo uma responsabilidade. Por isso Krenak comenta que, ao assumir uma determinada atividade e quando o seu ciclo finaliza, é necessário assegurar que o universo das relações esteja preservado. Como ele diz: "não posso comprometer minha integridade e o pensamento do meu povo com um simples gesto" (KRENAK, 1989, p. 7).

Como artista não indígena, vejo esse pensamento como um

primeiro fundamento no diálogo com os povos indígenas e que entendo como caro nas relações que proponho. Ainda que eu não tenha origem em um coletivo indígena, a minha experiência implica em compreender que não posso expor o meu corpo e pensamento em uma ação artística antes de pensar no comprometimento que tenho com essas pessoas. Mesmo porque quero manter o vínculo afetivo coletivo que foi construído e o respeito com o conhecimento que aprendo na relação com o mundo indígena.

Também essa é uma conversa que diz respeito à apropriação cultural que tantas vezes está imbricada em discussões na produção teatral. Daiara Tukano (2017) explica que esse debate envolve questões como identidade cultural, autoafirmação e pertencimento a um grupo diante da necessidade de se definir no universo. Ela esclarece que o termo surge por causa das relações da colonialidade, especialmente no contexto em que a cultura europeia passou a se sobrepor às outras, fazendo o uso da violência, como a escravidão, o genocídio e a destruição ambiental, que inseriu historicamente diversos grupos numa situação de desvantagem estrutural em nossa sociedade. E comenta que, quando nos referimos à violência estrutural, como racismo ou machismo, significa que somos inseridos em uma problemática do sistema hegemônico. O que vai implicar, por exemplo, no fato de as pessoas não indígenas, brancas e os homens, terem mais acesso a recursos sociais e financeiros, bem como de serem mais representadas na mídia e nos espaços de poder.

Claro que é possível entender que a humanidade também se constitui por meio da apropriação cultural, nos intercâmbios dos saberes, dos domínios tecnológicos e do entendimento territorial. Mas, como bem contextualizado por Daiara Tukano, essas trocas nem sempre são feitas de forma igualitária, justamente pela violência do processo colonial. Cito:

> A cultura do colonizador nos foi imposta sob ameaça de morte para ser minimamente reconhecidos como humanos, e nos reservou apenas os espaços periféricos sempre em desvantagem diante daqueles que tomaram nossas riquezas e continuam se reservando o poderio econômico e cultural. No Brasil a Lei Áurea tem 129 anos e, até 1988, os "índios" eram considerados incapazes, negros e indígenas somos os grupos com maior vulnerabilidade social, em situação de pobreza, dificuldade de acesso à propriedade e à terra, à saúde, à educac ̧ão e ao mercado de trabalho, e ainda assim precisamos conviver com discursos rasos sobre meritocracia e "aprender a pescar" (TUKANO, 2017, s/d)

Sobre esse assunto, o que percebo nos discursos dos líderes e artistas indígenas, é que a luta por representatividade é importante em todos os espaços da sociedade, como também no mercado da arte. Só que, quando pujam por serem inseridos em lugares como teatro, museus e festivais, não o fazem com a finalidade de serem alocados no sistema, como uma forma de fazer igual à população não indígena. Mas sim, para afirmar a sua identidade como um ato de resistência, na diversidade, por reconhecimento da sua presença no mundo e na contemporaneidade. O que significa melhores condições para viver, bem como para alçar discussões que trazem pontos de vista sobre a colonização, a humanidade, a natureza e a sustentabilidade.

É nessa abrangência que muitas vezes esses povos reclamam quando pesquisadores entram em suas comunidades, apropriam-se de algum aspecto da cultura, como imagem, dança, modos de fazer, para inserirem em um contexto artístico próprio que muitas vezes esvazia o significado original daquele elemento ou situação. Especialmente quando esse tipo de caso acontece sem correlação, diálogo e nenhum esclarecimento mercadológico, que envolve ganho financeiro e negociação relacionada a direito autoral, de patrimônio e de imagem. Por causa de situação como essa, Denilson Baniwa (2020, s/d) afirma que, quando uma pessoa faz uso de uma apropriação, na verdade ela está roubando:

> Eu acho que roubo é roubo. Se você é um ladrão, tem que assumir o seu roubo. O que me incomoda na apropriação na arte não é o roubo em si, mas a ficção criada em cima do roubo. Quando alguém passa uma semana em uma aldeia e volta se achando o pajé. Essa ficção criada para justificar o roubo é o que me incomoda. É como uma desculpa. Eu vejo muito isso em alguns lugares que vou e tem artistas que se utilizam de padrões, de discursos indígenas, de medicinas. Tem sempre uma história mirabolante em torno de tudo. Isso me deixa fatigado. As pessoas precisam assumir "eu roubei e vou utilizar isso aqui", porque aí as coisas ficam mais claras. É como se utilizar dos grafismos indígenas para criar uma coleção de roupas e falar que está valorizando a floresta e os povos indígenas. Não. Criou-se uma estampa a partir de um grafismo indígena porque quer vender (BANIWA, 2020, s/d).

A discussão engloba ainda a fala do artista falecido Jaider Esbell (2020, s/d), que, em uma entrevista sobre a sua participação na 34º. Bienal de São Paulo, comenta sobre a arte como uma extensão da política para o mundo. Jaider mostra um posicionamento amplo sobre a luta por

visibilidade, quando as pessoas reivindicam seus lugares na trajetória histórica do país e sobre a valorização da própria riqueza tecnológica, como a língua, as rezas, os cantos, a forma de se comunicar com outros mundos e o modo de transitar no universo como culturas completas.

Como ele explica, os povos indígenas precisam falar a língua do mundo capitalista para serem entendidos, assim, cada ação artística é uma denúncia que necessita e reivindica um lugar de escuta e fala. Além de toda essa visão, vale a pena compreender que, do ponto de vista de Esbell (2018), os propósitos vão muito além do assimilar e desfrutar de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas. Para ele, a arte indígena contemporânea é um caso específico que traz empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente:

> Devo dizer que meu atuar ecoa para um sentido da arte que puxamos para nós indígenas em relação ao grande mundo. Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, ressignificamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças (ESBELL, 2018, s/d).

O artista Makuxi mostra a necessária ocupação da arte feita por indígenas no questionamento das relações coloniais, bem como a presença importante da reciprocidade artística dentro das aldeias como uma forma de contribuir para a sobrevivência planetária. Sua voz contempla a noção indígena de que todos estamos integrados no mesmo habitat, sejam humanos, plantas, floresta, animais.

Então, é a partir dessas questões apresentadas que olho para o meu ser artista, realizando ações que dialogam com o mundo do povo originário em sua pluralidade, o que mostra um compartilhamento de desejos e intenções. De forma semelhante, também trago o propósito de aprofundar sobre quem sou, construindo minha fala e presença a partir da própria identidade – entendendo-a em uma amplitude individual, coletiva, histórica, social e construída pela experiência.

Igualmente, busco meios artísticos para exprimir imagens, subjetividades e pensamentos que levantam sentidos estéticos e políticos. Luto contra a violência colonial em todos os aspectos, procurando tomar um posicionamento político alargado. Assumo responsabilidade e respeito perante as relações construídas, tentando cultivar uma reciprocidade

com as pessoas. Acho essencial a valorização da diversidade cultural, buscando criar espaços de trocas que permitam a variedade de presenças e vozes. Mantenho uma vigília sobre o meu ser a partir do conhecimento da humanidade como espécie, perseverando na empatia com todos os seres vivos, para juntos favorecermos a sobrevivência do planeta. E venho tentando me aprofundar na minha espiritualidade, como uma forma de expansão da consciência sobre a ancestralidade, e na noção de que o mundo está sempre em movimento.

Essa afirmação faz novamente sentido quando percorro a minha prática no campo das artes cênicas e observo que sempre busquei trabalhar em linguagens que friccionam as possibilidades expressivas do corpo, entendendo ser este um exercício de reconhecimento de si e do outro. Ainda que no decorrer do tempo tenha tido a oportunidade de vivenciar diferentes funções, seja como atriz, produtora, educadora, pesquisadora, diretora e curadora, sempre trago comigo o desejo de criações autorais que tragam sentido social e político. E que motivem e ampliem experiências sobre as possibilidades da vida, inclusive subvertendo relações hegemônicas de poder.

Fazer um movimento em várias tarefas imprimiu em mim uma perspectiva fluida. O que fortaleceu o entendimento da impermanência ao atravessar espaços diferentes, como evidenciou a importância de saber quem sou nos lugares que ocupo. Inclusive podendo negar caminhos, rever, voltar e estar pronta para seguir adiante.

É com esse pensamento que venho realizando criações no teatro que não pretendem a simples mimese como uma forma da expressão do ser indígena, mas a compreensão e a afinidade com o contexto e o conteúdo envolvidos. Nessa relação da alteridade, entendo ser relevante falar a partir da minha experiência, trazendo à tona campos de tensão e reflexão. Da mesma maneira, tenho buscado parceiros indígenas que têm o desejo de pensar sobre o contexto de cada ação, inclusive dentro das instituições de financiamento. Mas que, acima de tudo, tenham o interesse de uma construção mais colaborativa, de trocas de ideias, instigando modos de fazer juntos.

Na *live* que fiz ao lado de Ailton Krenak (FIGUEIREDO; KRENAK, 2020), sobre a curadoria que partilhamos da mostra artística *TePI - Teatro e os povos indígenas*, houve uma pergunta sobre como pensamos as discussões que

dividem indígenas e não indígenas. O questionamento trazia a referência do pertencimento de fala de uma pessoa a partir da epiderme, considerando que qualquer sujeito de pele clara é essencialmente colonizador. Na resposta, Krenak enfatizou que a separatividade é resiliente na história dos países que foram colônias e, no caso do Brasil, não só a ideia de pele, mas também de gênero, faz com que uma pessoa seja validada e outra não. Para ele, essa é uma experiência de fricção que nós ainda teremos que continuar vivendo, seja na política, seja em outros campos. E talvez seja mais interessante perceber o papel eminentemente político da arte como um espaço de debate sobre o nosso futuro comum e a perspectiva de existir como sociedade.

É nesse sentido que Ailton fala sobre a compreensão do *TePI*, como uma ação que pretende relação com a experiência cotidiana das pessoas e está muito além de uma discussão sobre espetáculo. Ele disse:

> Eu sei que ainda persiste essa ideia: ah, o que eles estão fazendo, uma pessoa indígena, um homem que tem uma biografia de luta pelo direito dos povos indígenas, com uma mulher branca, contando histórias sobre o povo indígena. Nós estamos sendo desafiados a responder aquela pergunta que eu disse, de pararmos diante um dos outros e dizer: quem você pensa que você é? Ou o que você está sendo? É mudar o sentido da pergunta, a outra face desta pergunta é: você sabe com quem você está falando? A gente está querendo jogar essa moeda no ar e ver quais as faces dela que vão aparecer nos inquirindo. Será que você vai saber quem você está sendo agora? Quem você é? Então, o importante é que você saiba quem você está sendo agora (FIGUEIREDO; KRENAK,, 2020).

Tendo como base essa reflexão abrilhantada por Krenak, eu escrevo reiterando sobre a ciência de que sou uma artista não indígena, branca, e que a estrutura hegemônica capitalista racial cria privilégios pela cor da minha pele. Mas também explico que não quero estagnar o meu olhar sem perguntar qual o envolvimento e troca que está sendo estabelecido em cada situação. Mesmo porque penso que uma prática ética poderia ser aquela de tentar entender que diferentes vidas carregam lógicas que não são apenas duais, mas profundamente singulares. Posso dizer que a tarefa de realizar uma pesquisa artística que atravessa a questão indígena e o teatro tem sido para mim uma rara oportunidade de exercer um ativismo que reconhece o povo originário na essencialidade da sua existência. Como é uma forma de refletir profundamente sobre minha prática, que é a minha própria vida.

Todos os dias, a tatuagem de origem Kamayura cravada na minha pele provoca o fundamento de que não posso esquecer de onde eu vim, nem a noção de que os percursos pelos quais passei aprofundam as escolhas que faço. Vejo esse símbolo como uma linguagem preenchida de sentidos que vêm borrando qualquer exclusivismo no meu ser, riscando o meu corpo que – se não é indígena racialmente, etnicamente, socialmente e nem sobre o olhar do outro – vem inventando para si a essência de permanecer indígena no mundo, também pássaro, também mulher.

Aprendi com Ailton Krenak que o exercício da alteridade só é possível para quem tem identidade. Uma pessoa alienada, sem referência, não vai conseguir trocar com o outro. Por isso observo a integridade como eixo para não perder o rumo e como alicerce para uma troca profunda com os povos indígenas, também na criação artística. No meio de tantas informações e situações que acontecem no cotidiano, tem sido constante a prática de fincar os pés no chão e reconhecer alegremente a possibilidade de exercer aquilo que acredito. Acho que isso é significante.

COMO CITAR ESSE ARTIGO

FIGUEIREDO, Andreia Duarte de. Experiência de pele, pássaro-mulher. **Revista Boletim do Observatório da Diversidade Cultural**, Belo Horizonte, v. 99, n. 1, 2023.

REFERÊNCIAS

ARTE!BRASILEIROS. **A arte não se desliga da vida, entrevista com um dos expoentes da representatividade indígena nas artes visuais**. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/entrevista/a-arte-nao-se-desliga-da-vida-baniwa/>. Acesso em 6 de março de 2021.

FIGUEIREDO, A. **Teatro e os povos indígenas, por uma reinvenção da vida**. 2023. 261 p. Tese (Doutorado em Teatro) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2023.

FIGUEIREDO, A. KRENAK, A. **TePI:** Pensamentos sobre criação como possibilidade para a vida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FrrAG6VTKk4>. Acesso em 26 de setembro de 2020.

FIGUEIREDO, A. **O instante da cena do índio, a expressão poética de uma experiência**. 2015. 120 p. Dissertação (Mestrado em Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

KAMAYURA, T.; KAMAYURA, K. **Moroneta Kamayura:** histórias Kamayura. Org. Andreia Duarte. Belo Horizonte: Literaterras; FALE/UFMG, 2013.

FIGUEIREDO, A. **Gavião de duas cabeças.** (Programa) 2016b.

GAMA REVISTA. **Entrevista com Jaider Esbell:** A arte é uma extensão da nossa política para este mundo. 2020. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaider-esbel-arte-e-politica/>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

KRENAK, A. **Ailton Krenak - A potência do sujeito coletivo - Parte I.** Rio de Janeiro, 2018a. Disponível em: <http://revistaperiferias.org/materia/ailton-krenak-a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>. Acesso em 7 de setembro de 2019.

KRENAK, A. **Receber sonhos.** Entrevistadores BUCCI, E. e FREIRE, A. https://teoriaedebate.org.br. 1989. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1989/07/06/ailton-krenak-receber-sonhos/>. Acesso em 7 de janeiro de 2020.

REVISTA SELECT. **Arte Indígena Contemporânea e o grande mundo.** 2018. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

REVISTA USINA. **Upurandú resewara:** entrevista com Denilson Baniwa. 2019. Disponível em: <https://revistausina.com/artes-visuais/upurandu-resewara-entrevista-com-denilson-baniwa/>. Acesso em 6 de março de 2021.

SEKI, L. **Gramática do Kamaiura:** língua Tupi-Guarani do Alto Xingu. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo, SP: Imprensa Oficial, 2000.

TUKANO, D. **O samba do Deleuze doido:** Apropriac¸ão cultural, antropofagismo, multiculturalidade, globalizac¸ão, pensamento decolonial e outros carnavais. Disponível em: <https://radioyande.com/default.php?pagina=blog.php&site_id=975&pagina_id=21862&tipo=post&post_id=664>. Acesso em 6 de abril de 2021.