

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**ANDREIA DUARTE DE FIGUEIREDO**

**O INSTANTE DA CENA DO ÍNDIO:  
A EXPRESSÃO POÉTICA DE UMA EXPERIÊNCIA**

**BELO HORIZONTE**

**2015**

**ANDREIA DUARTE DE FIGUEIREDO**

**O instante da cena do índio:  
a expressão poética de uma experiência**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de MESTRE em Artes.**

**Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem**

**Orientadora: Maria Beatriz Mendonça.**

**BELO HORIZONTE**

**2015**

Duarte, Andreia, 1980-

O instante da cena do índio [manuscrito] : a expressão poética de uma experiência / Andreia Duarte de Figueiredo. – 2015.

121 f. : il.

Orientadora: Maria Beatriz Mendonça.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Atores – Estudo e ensino – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Índios – Cultura – Teses. 4. Expressão corporal – Teses. 5. Representação teatral – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ANDREIA DUARTE DE FIGUEIREDO** Número de Registro **2013709352**.

Título: **“O INSTANTE DA CENA DO ÍNDIO: A EXPRESSÃO POÉTICA DE UMA EXPERIÊNCIA”**



---

Profa. Dra. Maria Beatriz Mendonça – Orientadora - EBA/UFMG



---

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – Titular – EBA/UFMG



---

Profa. Dra. Leda Maria Martins – Titular – FALE/UFMG

Belo Horizonte, 31 de Julho de 2015

*Para Tacumã Kamayura e o povo indígena Kamayura.*

*Para Augusto Omolú e*

*Juliana Pautilla.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Kamayura, pelos aprendizados, amizade, oportunidades de convivência e continuidades.

À Juliana Pautilla agradeço por toda oportunidade generosamente aberta, por todas as discussões, pela amizade e diálogo.

Agradeço à minha orientadora a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Bya Braga por ter acreditado nesta pesquisa, apoiando o fazer como forma de conhecimento.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Leda Martins e o Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Fernando Mencarelli por todas as indagações, instigações e orientações na qualificação e por aceitarem compor a banca avaliadora final.

Agradeço aos funcionários da secretária da Pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, em especial ao José Sávio Santos. Também à bibliotecária Luciana Oliveira pelo apoio final.

À Capes pela a bolsa de mestrado concedida e imprescindível para a realização desta dissertação.

Agradeço à Elise Vieira, amiga querida e presente, que tanto me incentivou e esteve ao meu lado em vários momentos desta realização.

À toda equipe do espetáculo “Ode Marítima”, aos atores Marcelo Aleixo e Rogério Gomes, aos atores criadores: Helena Mauro, Sinara Teles, Marcelo Cordeiro, Lucas Medeiros e em especial à minha amiga de tantas risadas e companheirismo Daniela Perucci.

Agradeço ao Eduardo Felix por ter acreditado em nossa parceria e pela oportunidade de atuação. Agradeço ao Pigmalião: a todos integrantes amigos, queridos e amados. Em especial à Aurora Majnoni que me escutou (tantas vezes) falar sobre esta pesquisa antes mesmo de sua possibilidade. Obrigada.

Agradeço ao Lau Santos e Juliana Rosa, parceiros do Nordeste ao Sul! Obrigada pelas indicações e discussões!

Agradeço à Silvana Stein, amiga querida e atriz maravilhosa. Obrigada pelas conversas, viagens, risadas e trocas!

Agradeço à Carmen Junqueira pela amizade e encontros feitos com conversas esclarecedoras sobre a vida indígena do Brasil. Também à Taciana Vitti, pelos bons momentos.

Agradeço os meus amigos Carol e Cadu tão presentes por anos em minha vida, do mundo indígena ao teatro. “Continuemos assim”!

Agradeço às queridas atrizes Sara Pinheiro e Camila Morena pelo carinho, pelas conversas e pela amizade.

Agradeço a Rosa, amiga querida e professora amada, que sempre me estimulou para realizar ações artísticas, viagens, estudos etc. Especialmente obrigada pelas revisões!

Acima de tudo, agradeço à minha mãe Zenaide Duarte, por ter me apoiado e desejado esse mestrado junto comigo. Sou artista também pelos seus apoios, pelo nosso amor e a sua sensibilidade.

Finalmente, agradeço ao meu companheiro, amigo e querido Tião Soares. Obrigada pela felicidade de estar ao seu lado.

*“Caraip, po ere kwahap?*

*Moitara ae koyt.*

*Je a me eng’ eng je karamema ne upe*

*Ere je me eng ne rurua. Ere?*

*Tsakanea koyt [...]”*

*“Pronto, está pronto.*

*Eu só estou enganando você”.*

*Hábito tradicional da oralidade Kamayura.*



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

## RESUMO

A presente dissertação tem o objetivo de mostrar que a partir da experiência – entendida como um acontecimento – é possível o ator criar trabalhos artísticos na integridade do seu fazer. Assim, a pesquisa faz a análise da minha convivência pessoal com os índios Kamayura e da performance desse povo em sua existência. Apresenta os percursos de transposição dessa corporeidade indígena na atuação até a criação da “cena do índio” no espetáculo “Ode Marítima”. Discute a relação entre os corpos contextuais em sua totalidade significativa e a atuação que têm essas referências culturais na criação. E, finalmente, em uma perspectiva atoral, se posiciona no campo do teatro performativo, apresentando um percurso de ator que pretende a possibilidade de expressar a forma poética de sua experiência. As discussões estão especialmente embasadas na teoria dos estudos da performance, reconhecendo o saber incorporado enquanto produtor de conhecimento.

Palavras-chave: performance, corporeidade, cultura, atuação, experiência.

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

## **ABSTRACT**

This work aims to show that from experience – understood as an event – the actor can create artwork in the integrity of his doing. So the research was the analysis of the personal interaction with the indigenous Kamayura and performance of the people in their life. It presents the paths of transposition of this embodiment in operation until the creation of "the Indian scene" in the show "Maritime Ode". It discusses the relationship between the contexts bodies in their significant entirety and the role that these cultural references have in creation. And finally, in a atoral perspective, it positions in the performative theater field, with an actor who wants the possibility to express the poetic form of his experience. The discussions are especially supported by the theory of performance studies, recognizing the knowledge incorporated as a producer of knowledge.

Key words: performance, corporeality, culture, performance, experience, embodiment.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Aldeia Kamayura.....	29
FIGURA 02 – Desenho do mito do Kwaryp.....	42
FIGURA 03 – (Da esquerda para direita) Pari Kamayura e Tacumã Kamayura. Os dois maraka’up cantando na festa do Kwaryp.....	43
FIGURA 04 – Tronco Kwaryp.....	44
FIGURA 05 – Kaiti Kamayura e Iraia Kamayura indo para o trabalho da roça. Bacia apoiada somente na cabeça. Caminhadas em fila.....	45
FIGURA 06 – Meninas dançando Wuruá (homens na frente, mulheres atrás).....	47
FIGURA 07 – Crianças Kamayura dançando no pátio central da aldeia.....	48
FIGURA 08 – Workshop lecionado para alunos da graduação em teatro da Universidade Federal de Ouro Preto, 2011.....	49
FIGURA 09 – Tacumã Kamayura e sua esposa Kantsa Kamayura (falecidos). Hábitos de assentar masculino e feminino.....	55
FIGURA 10 – Assentar e movimentos femininos.....	56
FIGURA 11 – Demonstração de trabalho: a improvisação a partir de princípios físicos.....	57
FIGURA 12 – Índia Kamayura assentada, fazendo esteira com palha de buriti e fio de algodão.....	57
FIGURA 13 – Movimento das mulheres Kamayura. Em cima e na esquerda esquentando mãos e esticando a barriga com os ritmos do movimento. Em baixo movimento de carregar bacia de mandioca e os andares diferentes conforme o peso.....	58
FIGURA 14 – Espetáculo “Ode Marítima”.....	65
FIGURA 15 – Cena do porto, espetáculo “Ode Marítima”.....	70
FIGURA 16 – Cena do índio do espetáculo “Ode Marítima”.....	82
FIGURA 17 – Cena do índio do espetáculo “Ode Marítima”.....	83
FIGURA 18 – Cena do índio do espetáculo “Ode Marítima”.....	88
FIGURA 19 – Ritual Jamuricumã, aldeia Kamayura.....	90
FIGURA 20 – Cacique e pajé Tacumã Kamayura.....	115
FIGURA 21 – Mapulu Kamayura.....	115
FIGURA 22 – Cacique Kotok Kamayura e seu primogênito Maiaru Kamayura.....	116
FIGURA 23 – Aldeia Kamayura e lagoa Ipavu.....	117
FIGURA 24 – Rio Xingu.....	118
FIGURA 25 – Programa do espetáculo “Ode Marítima”.....	119
FIGURA 26 – Na aldeia com os índios Kamayura.....	120

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1 OS KAMAYURA PERFORMANDO EM SUA EXISTÊNCIA.....</b>	<b>21</b>
1.1 Uma contextualização sobre as referências teóricas utilizadas.....	21
1.1.1 Olhar distanciado sobre a experiência sublinhada.....	21
1.1.2 Diálogos essenciais com os estudos da performance.....	23
1.2 Escutando os Kamayura ou “Toque-me, saiba que existo”.....	29
1.3 Os que ouvem: uma análise da performance Kamayura.....	37
<b>CAPÍTULO 2 O INSTANTE DA CENA DO ÍNDIO.....</b>	<b>49</b>
2.1 Primeiras experimentações com o corpo indígena para a atuação.....	49
2.1.1 Na busca de expressar um corpo, outro, fui me tornando uma atriz.....	49
2.1.2 Experimentando a corporeidade indígena: primeiras práticas.....	55
2.1.3 “Navegando o corpo ao som da palavra”.....	58
2.1.4 Algumas reflexões.....	60
2.2 O espetáculo “Ode Marítima”, uma viagem da sensação.....	62
2.2.1 A obra poética.....	62
2.2.2 A linguagem do teatro físico e o espetáculo.....	65
2.3 A cena do índio do espetáculo “Ode Marítima”.....	72
<b>CAPÍTULO 3 O ATOR NA INTEGRIDADE DO SEU FAZER.....</b>	<b>91</b>
3.1 Uma discussão sobre os corpos culturais como referências para um processo artístico.....	91
3.1.1 Os corpos contextos em sua totalidade.....	91

3.1.2 A experiência e o interesse em um dizer.....	95
3.2 O caminho segue em uma curva.....	97
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>109</b>
<b>ANEXO A - REFERÊNCIAS IMPORTANTES DA EXPERIÊNCIA.....</b>	<b>116</b>

## INTRODUÇÃO

A experiência que foi o motivo da realização dessa dissertação tem o seu início há quinze anos, quando nas minhas primeiras experimentações teatrais e em algumas inquietações sociais emerge o questionamento de “como expressar a corporeidade indígena no teatro?”.

Acontece que, após o levantamento dessa pergunta, no ano de 2001, surge a oportunidade de ir visitar por dois meses a comunidade indígena Kamayura<sup>1</sup>, localizada no estado do Mato Grosso, no Parque Indígena do Xingu. Contudo, eu acabei por me estabelecer na aldeia durante cinco anos, fato que abriu o foco inicial da pesquisa e ao mesmo tempo, oportunizou todo um tempo necessário que me permitiu aprender de forma ampla sobre aquela corporeidade e cultura.

Assim, no ano de 2005, momento em que eu saí da aldeia como moradora, faço o retorno às pesquisas no teatro e no campo da atuação, tentando de forma insistente, porém em momentos espaçados, compreender como realizar a transposição cênica da expressão indígena para o teatro. Mas, naquele momento algumas questões emergiram e ampliaram o enredamento dessa investigação. Uma delas relaciona-se ao fato de que a minha convivência na aldeia havia transformado o meu ser: o meu corpo tinha sido afetado por aquela experiência e as minhas percepções sobre aquele contexto havia se expandido – especialmente sobre a corporeidade Kamayura, que passava então a ser vista como simbólica e fundamentada por um passado vivo e dinâmico na sua atualidade.

E a outra questão relaciona-se ao fato de eu ter ficado distante das práticas do teatro no período em que eu morei na aldeia, o que implicou na necessidade de aprender

---

<sup>1</sup> A escrita da língua Kamayura é flutuante, pois não possui um uso frequente dentro da aldeia, com exceção de algumas aulas na sua escola. Assim, dei preferência por escrever o nome do povo com “y”, pois essa é a versão que percebo sendo mais usada na comunidade. Pelo mesmo motivo todas as palavras escritas nesta dissertação na língua Kamayura foram escritas conforme eu aprendi na aldeia. Sobre a escrita há ainda mais uma questão, em todo o texto as palavras Kamayura podem vir precedidas de um plural da língua portuguesa sem que haja flexão na palavra de origem Kamayura (por exemplo: os Kamayura). Essa é uma escolha normalmente usada por antropólogos e indigenistas ancorada na defesa que sendo os nomes palavras em língua indígena, acrescentar um “s” resultaria em hibridismo. Além do mais, há a possibilidade de as palavras indígenas já estarem no plural, ou, ainda, de que a própria forma plural não exista nas línguas correspondentes. Sobre o assunto há várias discussões, ver em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/quem-sao/sobre-o-nome-dos-povos>>. Acesso em: 02 junho de 2014.

várias questões relacionadas ao ofício da atuação. Sobretudo, porque enquanto atriz havia o desejo do envolvimento criativo na pesquisa teatral, mas também de entender o que é para o ator uma expressão preenchida de sentido e que traz uma presença na cena.

Por esse caminho, conforme eu ia aprofundando no trabalho de ator, trazia nas experimentações e como referência de trabalho o comportamento corpóreo Kamayura. E essas foram práticas que passaram por diferentes momentos: inicialmente tiveram o foco sobre o estudo do movimento e a intenção do ator, ou seja, fora de um processo criativo espetacular. E, posteriormente, no ano de 2011, por meio da participação da criação da “cena do índio” no espetáculo “Ode Marítima”, essas práticas adentraram em um trabalho de criação que trazia a temática da colonização. Portanto, em um projeto de montagem que possibilitava a relação com o contexto indígena.

Se existe um ponto cume dessa investigação cênica, posso dizer que foi o instante da “cena do índio” dentro do espetáculo mencionado e que teve a sua continuidade até o ano de 2013. Pois ali eu vivi a possibilidade artística sobre todo o desejo da pesquisa que estava sendo encaminhada. E não só pelo fato de ter realizado a transposição cênica daquela referência corporal indígena, mas também por ter vivido naquela atuação a sensação de inteireza em relação ao fazer. Por um lado, a realização da cena tornou-se a delimitação do fim da investigação prática. Mas, por outro, abriu uma possibilidade de continuação porque oportunizou a elaboração do projeto desta dissertação no campo da atuação. Subsequente, eu entrei no Programa de Pós Graduação da Escola de Belas Artes, no mestrado em Artes, na Universidade Federal de Minas Gerais, ainda no ano de 2013.

Nesse sentido e a partir de todo o percurso apresentado, o presente estudo realiza-se com o objetivo de levantar uma discussão sobre como o ator, a partir de uma experiência vivida, pode criar trabalhos artísticos na integridade do seu fazer. E para alcançar essa finalidade, considerando o fato desta experiência estar especialmente conectada com a cultura do outro, no caso a cultura indígena Kamayura, foi necessário ainda a concretização de alguns objetivos específicos, tais como:

- 1) Traçar o percurso vivenciado na linha cronológica e realizar uma análise crítica para entender quais foram às questões que transformaram a própria existência e trouxeram a continuidade da pesquisa sobre o desejo de expressão artística.
- 2) Adentrar no foco da corporeidade Kamayura em sua existência para explanar sobre os seus conhecimentos e comportamentos preenchidos de significados.

- 3) Compreender como foi o processo da investigação prática sobre a transposição cênica da corporeidade Kamayura para o teatro.
- 4) Apreender quais foram os sentidos criados no meu fazer de atriz e que se tornaram uma dramaturgia atoral na “cena do índio”.
- 5) Entender como essas ações preenchidas de sentido na e para a minha corporeidade trouxeram a sensação de inteireza no momento da expressão.
- 6) Explanar sobre as relações da atuação que tem corpos culturais como referência em um processo de criação, para fazer entender como é possível aproximar a corporeidade do ator da condição singular da corporeidade indígena – isto é, um corpo preenchido em sua totalidade de significados.
- 7) Após todo esse entendimento, compreender qual o campo teatral que a presente pesquisa de atuação se encontra e apresentar algumas possibilidades de continuidade da investigação.

Entretanto, para desenvolver cada um desses objetivos, algumas implicações conceituais, sejam voltadas para as questões do trabalho de ator ou na relação entre a atuação e a cultura do outro, se fizeram necessárias e fundamentais:

- 1) A compreensão de que a noção de corporeidade pressupõe as subjetividades do corpo e se interessa por ele não apenas como objeto e produtor de signos, mas como a experiência humana que é, antes de tudo, uma existência corpórea (CARNEIRO, 2013, p. 26).
- 2) O reconhecimento que a corporeidade Kamayura, seja por gênero (música/dança) ou por participantes/atores, seja pelo efeito pretendido (religioso, sociopolítico, estético) não pode ser compartimentalizada pelos parâmetros em que se baseia o pensamento da cultura ocidental (TAYLOR, 2013, p. 43). Mas pode-se relevar a noção em que se baseia o pensamento indígena, no qual a vida dos seus comportamentos e dentro dessas categorias (religião, arte, estética, etc) estão interligadas.
- 3) O entendimento do corpo em sua totalidade para este estudo implica não somente como a corporeidade do povo Kamayura é percebida. Mas também, na compreensão de que o corpo do ator é uno, ou seja, mental, vocal e físico; e não pode jamais ser tratado como uma entidade separada de si, extinta e inibida das suas sensações, emoções e pensamentos. A corporeidade do ator não é apenas um



invólucro, mas sim a concretude que no momento da expressão torna manifesta e palpável a invisibilidade interior (AZEVEDO, 2008, p. 136).

4) O conceito de dramaturgia atoral que está sendo aplicado apreende a relação entre o repertório físico, vocal e significativo criado na ação e pelo ator. Também, vincula o processo com a temática tratada na criação e é uma possibilidade de organização de um espetáculo. Isso condiz com o fato da presente pesquisa não se interessar por levar à cena um texto previamente escrito por um autor. Mas uma dramaturgia que se cria pelo corpo e no corpo de ator, na própria cena (OKAMOTO, 2009, p. 3).

5) A compreensão de que a experiência não é algo que passa pela vida, mas sim algo que transforma a existência. E para que essa transformação possa se realizar é preciso que o seu caminho esteja fundado em um sentido da paixão, isto é: um posicionamento da passionalidade, daquele que deixa acontecer, que está disponível ao encontro com o risco e com a possibilidade (LARROSA, 2015). Nesse sentido a experiência é percebida como uma possibilidade para o sujeito deixar as suas expectativas serem surpreendidas, os seus sentidos serem atingidos, a sua vida ser afetada.

6) A noção de experiência como um acontecimento, portanto, sugere um ator que pretende o envolvimento da personalidade dentro do trabalho artístico e um posicionamento aberto à transformação do seu ser. Nesse contexto, a pesquisa situa o ator como um profissional que se entende como um criador e que está preocupado com as seguintes questões: o aprofundamento das necessidades específicas do seu ofício, a temática da criação vinculada a um interesse de dizer e as possibilidades de uma expressão poética preenchida de sentido, dentro de um contexto artístico, tal como a criação de um espetáculo.

A partir de todas as finalidades e implicações conceituais, o trabalho foi realizado e embasado especialmente na metodologia dos estudos da performance, utilizando como referencial teórico Richard Schechner, Diana Taylor e Leda Martins. Essa foi uma teoria que se fez essencial notadamente por reconhecer todo o fazer como reiterado e produtor de conhecimentos, permitindo a sua demonstração e análise. Contudo, ao adentrar nas especificidades do campo da atuação, também foi preciso um diálogo com pesquisadores teóricos artistas que estudam e têm práticas relacionadas ao ofício do ator, como Eugênio Barba, Richards Thomas, Bya Braga, mas também Graziela Rodrigues nas relações entre o

corpo cultural e trabalhos artísticos. Esses foram estudos que se fizeram necessários para reafirmar e expandir a realização pesquisada, pontuando aspectos essenciais da dinâmica do trabalho.

Sobretudo e em relação ao contexto indígena foi importante retomar algumas leituras da sociologia, como o autor José de Souza Martins e da antropologia como Marcel Mauss e Carmen Junqueira. Especialmente para as discussões voltadas ao contexto social, corporal e de conhecimento no qual os Kamayura estão situados. Ainda foi eficaz o livro “Moroneta Kamayura – Histórias Kamayura”<sup>2</sup> contido de mitologias da oralidade desse povo étnico. Esta é uma realização anterior à produção desta dissertação, na qual fui responsável pela pesquisa e organização, que traz todo um embasamento do pensamento dos Kamayura e da forma como compreendem a vida.

Para a realização da presente dissertação também foi fundamental o aprofundamento sobre toda a materialidade da experiência vivida. Tais como: os registros fotográficos, videográficos, os cadernos de anotações pessoais, os desenhos etc. Igualmente esclarecedores foram os registros videográficos realizados no decorrer do processo criativo do espetáculo “Ode Marítima”, tais como: a consultoria literária feita com o estudioso em literatura clássica Márcio Meirelles, a minha palestra/encontro realizada para os integrantes com o objetivo de uma contextualização sobre os Kamayura e a territorialidade indígena brasileira, a gravação dos períodos de imersão para a criação da “cena do índio”, os registros dos ensaios, o próprio espetáculo e as entrevistas realizadas com os participantes por Daniel Carneiro e denominadas “Registro de viagem”. Ainda, foi particular repetir em meu corpo algumas das próprias ações realizadas na prática teatral – tais como sequências do comportamento Kamayura ou mesmo as minhas ações na “cena do índio”.

Já no percurso da escrita, foi igualmente significativo ter criado um caderno de anotação do próprio desenvolvimento dos aprendizados no curso do mestrado. Esta tarefa teve um grande auxílio no encaminhamento da pesquisa dentro do seu objetivo. Também, foram fundamentais os diálogos no decorrer do processo com a minha orientadora a Professora Dr<sup>a</sup> Bya Braga, sobre as questões voltadas à atuação performativa e à artesanaria no trabalho de ator como algo imprescindível a autonomia do sujeito e como uma prática que é produtora de saberes. Ainda, foram respeitáveis as orientações na banca de qualificação da Professora Dr<sup>a</sup> Leda Martins sobre os estudos da performance e a análise performática, e do Professor Dr<sup>o</sup>

---

<sup>2</sup> Ver nas referências bibliográficas.

Fernando Mencarelli sobre o foco da presente dissertação, o tempo de realização e as sugestões bibliográficas. Por fim, tão importantes como, foram os diálogos com outros artistas pesquisadores, em especial com a diretora do espetáculo “Ode Marítima”, Juliana Pautilla. Porque vivenciamos várias dinâmicas artísticas que estão sendo discutidas nesta dissertação, mas também porque continuamos em uma linha de pesquisa no teatro que, apesar de receber olhares particularizados, seja da encenação ou da atuação – coincide no interesse sobre a interculturalidade e o teatro performativo.

Finalmente, o presente trabalho é resultado de uma pesquisa de longo prazo e de muita insistência, considerando as práticas anteriores e a própria escrita. A sua continuidade só foi possível porque em cada momento e para cada descoberta, novas perguntas emergiam, trazendo diferentes necessidades que apontavam para outros estímulos. Penso que nessas trilhas nem sempre claras, mas cheias de curvas, suspensões e imprevistos, as dúvidas e o desejo foram os responsáveis que auxiliaram em sua persistência. É como se, essencialmente e para cada etapa vivida, eu tivesse criado um sentido para a vida e uma nova possibilidade, incluindo a produção dessa dissertação.

Retornar ao percurso vivido por meio de uma reflexão em uma atividade da escrita foi pessoalmente uma oportunidade de entender quais foram os saberes adquiridos, como foi o processo do seu desenvolvimento e o que se tornou importante na minha vida. Mas, sobremaneira, a realização textual trouxe o desdobramento da própria pesquisa e do vislumbramento de outros sentidos. Sabia-se: era imprescindível a concretização dessa dissertação, pois se alguma coisa me empurrava a escrever foi justamente a expectativa de que esse ato, de que essa experiência em palavras, permitisse libertar-me de certas verdades, de modo a deixar de ser o que era para ser outra coisa, distinta do que vinha sendo (LARROSA, 2015, p. 5).

Por tudo apresentado, não há justificativa maior para realizar essa produção que discursa sobre os saberes da prática e a vivência de uma experiência do que o próprio sentido que carrega a totalidade do corpo do índio e do corpo do ator de teatro no Brasil. Duas corporeidades contextuais tão diferentes e ao mesmo tempo tão ignorados na prevalência de uma sociedade que não os reconhece enquanto produtores de conhecimento. Também por isso que depois de anos eu continuei querendo falar sobre o mesmo assunto em várias perspectivas. Afinal, nada em toda a vida me afetou tanto ou me transportou para tantos sentidos do que essas humanidades que carregam em suas existências fundamentos tão

particulares e ao mesmo tempo tão universais. É por isso que essa dissertação foi feita, porque na verticalização sobre o singular da personalidade e do encontro com o humano em sua especificidade o universo se abre tornando plausíveis novas experiências.

## CAPÍTULO 1 OS KAMAYURA PERFORMANDO EM SUA EXISTÊNCIA

### 1.1 Uma contextualização sobre as referências teóricas utilizadas

#### 1.1.1 Olhar distanciado sobre a experiência sublinhada

Aos 21 anos fui morar com os índios Kamayura no Parque Indígena do Xingu, estado do Mato Grosso. Os motivos pelos quais eu fui residir com esses indígenas, a convivência que tivemos na aldeia, as compreensões sobre o comportamento que envolve aquela corporeidade cultural, a memória afetiva após a saída da comunidade enquanto moradora, mas também os posteriores processos artísticos criados como atriz sob a luz da temática indígena trazem para esta dissertação um desafio inicial: como passar da experiência pessoal afetiva para a operação intelectual reflexiva?

Quando penso sobre a questão, sigo por uma pista que se origina da prática da atuação, que vem do ato de performar, da reflexão sobre esse performar, para então poder criar novas ações, outros resultados. É interessante perceber que esse caminho da ação é apontado na etimologia do verbo *to perform* que, segundo Lopes (1994, apud *O Percevejo* p. 7, 2003) significa “realizar, empreender, agir de modo a levar a uma conclusão”. O autor explica que a origem etimológica é do francês antigo *parfournir* (“realizar, consumir”) que combinando o prefixo latino *per-* (alusivo de intensidade: completamente) e *fornir* traz o significado de “prover, fornecer, providenciar”<sup>3</sup>. Seguindo este percurso o que se torna importante sobre essa origem é justamente a ideia de movimento, ação ou processo combinado com a de resultado, ou seja, de uma completação.

O conceito da palavra performar como um processo conjugado à completude traz a ideia de que o caminho traçado nesta pesquisa e que é da experiência, pode passar a obter um formato: um início, uma trajetória e uma finalização que se dá no desenvolvimento artístico teatral. Este fato torna-se respeitável porque aponta para a possibilidade de ordenação e de comparação de cada momento vivido, auxiliando a perceber o que houve enquanto

---

<sup>3</sup> WEBSTER’S Encyclopedic Dictionary. 1989, p. 1070. In: LOPES, Antonio. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história), 1994 apud *O Percevejo*: Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro: UNIRIO, v. 11, n. 12, p. 7. 2003.

desvio ou alargamento. A partir dessa disposição é possível levantar questões em uma reflexão, fazendo surgir outras implicações e, assim, novas descobertas.

Nesta proposta cognitiva sobre uma experiência pessoal há ainda outra questão que se encontra em sua essência. Ao trazer como foco de pesquisa uma experiência vivida de forma singular, pessoal e intransponível, como uma participante-observadora, a análise implica primeiramente no reconhecimento de que há meu envolvimento e de que há o sentido de urgência da reflexão sobre esta trajetória; porque como bem demonstrado por Diana Taylor (2013, p. 17):

[...] nós aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem. A performance, para mim, funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise. Ao me situar como mais um ator social nos roteiros que analiso, espero posicionar meu investimento pessoal e teórico na minha argumentação. Escolhi não encobrir as diferenças de tom, mas colocá-las em diálogo com que eu sou e o que faço (TAYLOR, 2013, p.17).

É nesse sentido que, para além de demonstrar apenas um percurso vivido, esta dissertação propõe uma reflexão sobre aquilo que foi aprendido e se tornou conhecimento, levantando um posicionando particular e argumentativo sobre o que foi feito, o que tornou aquilo que sou e o que se pretende aprimorar.

Por esse viés, toda a experiência pessoal apresentada passa a ser reconhecida enquanto uma performance, ou seja, um modo de conhecer que se origina na ação incorporada. A episteme desta vivência se dá por meio de descobertas no teatro associadas aos questionamentos sobre a sociedade, por meio de uma horizontalização ao lado dos Kamayura, porque enquanto moradora não-indígena de uma comunidade indígena eu não fui analisar os seus comportamentos, mas sim aprender juntos no ato de fazer. Também acontece por meio da experimentação artística dinamizada por diversas tentativas que perpassaram por ciclos do erro, do retorno e do acerto. E, especialmente, a produção deste modo de conhecer se dá porque o objetivo inicial da performance apresentada, que foi trabalhar como atriz relacionando a corporeidade indígena no teatro, se concretizou enquanto cena de um espetáculo. Fato que pontua uma finalização do percurso, abrindo assim a possibilidade de reflexão nesta produção textual.

A presente dissertação também se encontra em um constante diálogo com o contexto performático, pois a sua origem não se deu a partir de perguntas teóricas e sim de questões vinculadas ao aprendizado na prática. Novamente porque é a cronologia da experiência que situa a linha de análise e a organização textual apresentada. E, ainda, porque foi à própria vivência com as suas implicações que apontaram para as teorias estruturantes da pesquisa e não o contrário. O ponto de partida, portanto, foi um conhecimento atoral e empírico. A teoria não foi o mapa aberto para ser decifrado, indicador do percurso, mas sim o saber que emergiu da caminhada. Como nos diz o ator Eduardo Okamoto (2009, p. 9),

(...) há uma aposta: a vivência porta em si um conhecimento. Neste trabalho, deixo-me levar pela prática, permitir que ela mesma atraia as teorias. Sabedoria que nasce do ato: atuação. Conhecimento que não se estuda só no livro, mas se reconhece no corpo, se advinha em si (OKAMOTO, 2009, p. 9).

Nesse contexto, as necessidades demonstradas pela prática direcionaram as reflexões para serem embasadas pela teoria dos estudos da performance. Fundamentalmente, porque esta teoria, como nos explica Richard Schechner (2003, p. 25-26), permite reconhecer a performance na existência do ser e no fazer enquanto atividade de tudo o que existe. Também, porque permite mostrar-se fazendo, apontando, sublinhando, demonstrando a ação, para então, poder explicá-la. Ou seja, os estudos da performance possibilitaram esta pesquisa relacionar o fazer pessoal com o conhecimento performático, podendo mostrar o percurso, apresentar o que foi feito e, então, fazer a análise. Essa delimitação aproxima o saber incorporado da personalidade e do fazer artístico em uma reflexão intelectual, passando então a receber um olhar distanciado.

### **1.1.2 Diálogos essenciais com os estudos da performance**

Na presente dissertação, os estudos da performance também foram muito importantes, pois tornaram possível entender porque o comportamento incorporado não é percebido de forma generalizada enquanto produtor de conhecimento. O que demonstrou

subsequentemente porque os povos tradicionais, tais como os indígenas, sofrem marginalização social e desvalorização dos seus saberes.

Essa é uma discussão que tem o seu embasamento nas reflexões de Diana Taylor (2013, p. 45). A autora sugere que ao valorizar a performance considerando-a um sistema de aprendizado, armazenamento e transmissão de saberes se amplia o que entendemos por “conhecimento” que, por sua vez, desafia o domínio da escrita nas epistemologias ocidentais. Segundo Taylor (2013, p. 46) a escrita desde os tempos coloniais sempre foi usada como uma forma de repressão, manipulação e domínio do poder: “as histórias eram queimadas e reescritas para se ajustarem às necessidades dos que estavam no poder. O espaço da cultura escrita na época, como agora, parecia mais fácil de controlar do que a cultura incorporada”. E continua:

O que mudou com a conquista não foi que a escrita deslocou a prática incorporada (precisamos apenas nos lembrar que os jesuítas trouxeram suas próprias práticas incorporadas), mas o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos. A escrita assegurava que o poder [...] poderia ser desenvolvido e imposto sem a opinião da grande maioria da população, os indígenas e as populações marginais do período colonial, sem acesso à escrita sistemática. (TAYLOR, 2013, p. 45-47).

O fato da escrita assegurar o poder implica em uma situação que é vital nos estudos relacionados à existência indígena no Brasil até a atualidade. Acontece que a escrita e a legislação é historicamente o que em última instância, nos direitos alegados pela constituição nacional, determinam recursos imprescindíveis à manutenção da sobrevivência dos índios. Por exemplo, os processos de homologação das terras de demarcação indígena, garantindo o uso das suas línguas, religião, arte, curas, alimentos, dentro dos seus territórios socioculturais. No contexto dos Kamayura, observo-os ainda muito à mercê de decisões vinculadas a interesses externos<sup>4</sup> à comunidade. Mesmo compreendendo que o povo se

---

<sup>4</sup> Dentre vários exemplos cito o caso emblemático das discussões entre a construção da Usina de Belo Monte na Bacia do Rio Xingu e os impactos ambientais e socioculturais na região. INSTITUTO SÓCIO AMBIENTAL. *A polêmica da Usina de Belo Monte*. (Sobre o caso emblemático da construção da Usina de Belo Monte na Bacia do Rio Xingu e os impactos ambientais e socioculturais na região). Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/esp/bm/index.asp>>. Acesso em 25 maio 2015.

Outro exemplo é o desarquivamento da PEC 2015 que é uma emenda constitucional que atribui competência exclusiva ao Congresso Nacional no que diz respeito à demarcação de terras indígenas, quilombolas e unidades de conservação, retirando a força de instituições responsáveis por estudo e demarcação dessas terras. Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/pt-br/tags/pec-215>>. Acesso em: 25 maio 2015.



mantém também por meio de lutas insistentes e de posicionamentos que objetivam o reconhecimento da sua cultura e da manutenção da sua vida.

Para Taylor (2013, p. 48), perceber esse local da escrita como forma de domínio é ainda compreender que práticas como oralidades, danças, músicas, pinturas corporais, curas alternativas entre outras e que sempre preservaram o senso de identidade e a memória comunitária não eram – e ainda não são – consideradas formas válidas de conhecimento. Isso quer dizer que indivíduos, como alguns Kamayura, que são conhecedores de práticas tradicionais específicas, mas não tiveram necessidade de criar ou usar a escrita<sup>5</sup> em seus processos; são pessoas na visão ocidental consideradas analfabetas, não pertencentes ao conhecimento e sem especializações – designação reservada aos investigadores formados por meio de livros (TAYLOR, 2013)<sup>6</sup>.

Na contramão desse pensamento, esta pesquisa afirma que todas as práticas da corporeidade indígena são expressões de conhecimento singulares, culturais e interacionais. Esse reconhecimento é importante, pois por meio desses saberes nós podemos perceber o aparecimento de perspectivas diferentes daquelas descritas nos processos históricos e epistemológicos ocidentais. Perspectivas que vêm do conhecimento performático e trazem contextos históricos particulares, apresentam outras declarações de ocupações territoriais e, por assim, relativizam o olhar sobre os processos de colonização, sobre os interesses sociais e as relações de poder, sobre a sociedade, a cultura, enfim, sobre a existência nacional e humana.

Relativizar o olhar sobre o outro no contexto de nosso país é igualmente essencial porque nós vivemos em uma sociedade que de forma generalizada dissemina preconceitos por desconhecer os saberes dos povos originários do Brasil. No caso, entre os não indígenas e os índios pertencentes a este território há de relevar duas perspectivas que são socialmente reiteradas: uma que “preserva” os índios no passado idealizando-os como aqueles que vivem

---

<sup>5</sup> Existe a língua escrita Kamayura, criada com apoio de instituições e linguistas pesquisadores (ver SEKI, 2000) e que somente tem sido usada nas aulas de língua escrita Kamayura na escola da aldeia e em livros feitos com apoios de não indígenas para a comunidade e ou para pesquisa. (KAMAYURA, Tacumã; KAMAYURA, Kanutary. *Moroneta Kamayura: histórias Kamayura*. Organização Andreia Duarte. Belo Horizonte: Literaterras; FALE/UFMG, 2013).

<sup>6</sup> A discussão é ampla e não gira entorno somente entre a palavra escrita e falada. Para Diana Taylor (2013) a fratura se encontra mais entre o arquivo de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (língua falada, dança, esportes, ritual etc). (TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 48).

somente com os seus conhecimentos tradicionais. E a outra que os insere no passado, isto é, que foram “assimilados” à nossa sociedade ocidental brasileira.

Diferente deste ponto de vista e, apoiada pela análise do comportamento performático do povo Kamayura, esta pesquisa afirma que os conhecimentos inseridos nessas culturas tradicionais são entendidos como sabedorias do passado, inclusive mitológicas, que por sua vez reverberam em seus hábitos no presente, quando são modulados e modificados recriando-se na contemporaneidade e para o futuro. Esta afirmação interliga-se ao pensamento de Leda Martins (2002, p. 84), que nos diz que os povos tradicionais nos seus simbolismos e cosmologias vivem e revivem a sua ancestralidade em oscilações dinâmicas, “nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”. E cito:

Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Por isso a importância de ressaltarmos nessas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não suprime o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que registra e modifica dinamicamente (MARTINS, 2002, p. 88).

O embasamento dessa reflexão teórica encontra-se na consideração de Richard Schechner (2003, p. 27) que as performances, sejam elas artísticas, cotidianas ou rituais são originadas de ações duplamente exercidas, comportamentos restaurados, atos performativos que as pessoas treinam para realizar, que devem ser repetidos e ensaiados. Para o autor, da mesma forma que a arte exige treino e esforço consciente; a vida cotidiana envolve anos de treinamento e aprendizado das especificidades do comportamento, o que abrange a descoberta de como ajustar e exercer as ações em relação às conjunturas pessoais e comunitárias. “Honrar o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez” (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Portanto, entender que o comportamento restaurado ou reiterado – como o próprio autor denomina – consiste de recombinações de pedaços de comportamento previamente exercidos (SCHECHNER, 2003, p. 34), com suas infinitas variações e possibilidades de realização, permitiu identificar os corpos indígenas enquanto corporeidades contextuais preenchidas de sentidos. Mas também ao ser entendido como comportamento vivo que pode ser repetido, foi percebido como plausível de ser transposto nos processos teatrais por meio de

uma organização de faixas de comportamento. Para Richard Schechner essa transposição tornaria o comportamento referencial uma materialidade artística<sup>7</sup>.

Por meio deste entendimento, eu comecei a repetir na sala de trabalho<sup>8</sup> os hábitos comportamentais Kamayura com o objetivo de transformá-los em uma sequência corporal para serem experimentados. Assim, neste momento, eu considereei como “materialidade” a ação que foi repetida e trabalhada na pesquisa sobre o movimento e a intenção no campo da atuação.

Este é sem dúvida um ponto nefrágico dentro dessa pesquisa. Porque o comportamento restaurado ao ser repetido ajudou inicialmente a definir algumas sequências de ações – mesmo que fossem consideradas apenas estruturas para ao estudo da atuação. Contudo, ao aprofundar na prática, tive a percepção que não adiantava apenas repetir o ato para uma presença cênica embasada. Era preciso um entendimento do contexto e um envolvimento pessoal com a pesquisa para trazer qualidades e intenções nas ações executadas pelo ator.

Tudo isso me levou a entender que não é possível considerar o corpo indígena apenas como uma materialidade isolada na atuação. Porque o fato do corpo Kamayura ter uma presença preenchida de sentido, o que traz uma integridade nos seus fazeres, acarreta a exigência de uma expressão artística fundamentada. Entende-se que o ator não possui a conexão particularizada e ancestral que os indígenas Kamayura possuem. Mesmo assim, a presente pesquisa acredita que é possível criar um fundamento no corpo do artista por meio de trabalhos específicos no campo da atuação. E para isso sugere que esse preenchimento se realize essencialmente no plano da experiência e do desejo da expressão.

Pelo viés teórico, esses conhecimentos vindos da prática estão conectados a uma crítica presente sobre a teoria dos estudos da performance de Richard Schechner. Pois segundo Josette Féral (2008, p. 198) e Silvia Fernandes (2011, p. 16) por tanto querer ampliar a noção de performance para além do domínio artístico, para nela incluir todos os domínios da cultura, ou seja, todas as formas de ação, essa teoria traz o problema de abrir um campo de

---

<sup>7</sup> SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas, SP: HUCITEC, 2012b.

<sup>8</sup> Coloco salas de trabalho entre aspas, pois este lugar é entendido como um espaço apropriado para o treinamento ou ensaio objetivo de um ator, diretor, um grupo ou coletivo de pesquisa. No meu caso as “salas de trabalho” muitas vezes foram a sala ou o quarto de casa com os seus móveis encostados para o canto. Também foram as salas emprestadas ou espaços públicos que se tornaram na necessidade da realização suporte de pesquisa.

estudos cuja amplitude dificulta análises específicas. Como foi o caso. Não adiantava somente eu repetir as ações da performance Kamayura para uma atuação íntegra, foi preciso adentrar em outras questões específicas ao campo artístico.

Por isso que, ao adentrar nas particularidades da investigação no trabalho de ator e na relação com a experiência vivida, algumas questões específicas começaram a emergir. Questões como o tempo de aprendizado no trabalho de ator, as diferenças entre uma experimentação não vinculada com um processo criativo e uma verticalização para um criar um espetáculo. As relações entre o fazer e à intenção pessoal na dramaturgia de ator e o jogo com os outros elementos da cena. A relação entre a experiência e o desejo de expressão, etc. Essas são demandas, dentre outras, que trouxeram necessidades que foram focando o referencial teórico para estudos específicos da atuação. Discussões que estão sendo apresentadas no decorrer da dissertação.

Neste sentido é importante situar que a teoria dos estudos da performance tornou-se referência estruturante na presente dissertação, especialmente, por auxiliar a inserção do percurso pessoal performativo em uma reflexão intelectual distanciada, por localizar a performance do corpo Kamayura enquanto produtora de conhecimentos específicos, culturais e passados de geração a geração. Por permitir apresentar situações que reafirmam o quanto os povos indígenas ainda não são escutados e enxergados no contexto do país, isso por meio da análise do comportamento performático. E, finalmente, por apresentar uma primeira possibilidade de organização artística das expressões da corporeidade indígena Kamayura em uma proposta para o teatro. O que auxiliou apenas o início da investigação artística, mas não o desenvolvimento e o aprofundamento das questões específicas da atuação.

## 1.2 Escutando os Kamayura ou “Toque-me, saiba que existo”<sup>9</sup>

FIGURA 01 – Aldeia Kamayura



Crédito: Taciana Vitti

O motivo pelo qual eu fui para a aldeia Kamayura localiza-se em uma necessidade particular de viver aquele conhecimento. Nascida na urbanidade de Belo Horizonte e seguindo um período de muitos questionamentos sobre a realidade na qual eu estava inserida; a floresta e os índios significavam uma esperança de outro lugar, de outra vida. Simplesmente, eu queria entender esses povos originários do Brasil e que até então eram “distantes” para mim, pois eu não havia obtido informações além de pitorescas, superficiais e preconceituosas sobre os mesmos. Hoje, posso dizer pela minha própria experiência que muitos brasileiros nem sabem que existem índios no Brasil. E esse é um questionamento que

---

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. *A escuta*. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 222.

se inicia naquele período: porque os povos indígenas originários e conhecedores dessa terra não são reconhecidos?<sup>10</sup>

O período anterior à ida para a aldeia estava envolto de muitos aprendizados, dentre eles os de iniciação às artes cênicas. O teatro começava a ser inserido em minha vida e as experimentações por meio de exercícios sensitivos, das relações entre corpos e de expressão corporal abriam o leque de como todas as ações que tecem a vida envolvem a mediação da corporeidade. Afinal, como nos explica Le Breton (2011, p. 7), moldado pelo contexto social e cultural em que o homem se insere, o corpo é vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjugação dos gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento etc. Ou seja, antes de qualquer coisa, a existência é corporal.

O corpo, então, começava a ser entendido como um local de recepção e de emissão, ou seja, de comunicação. E tão importante quanto, o corpo que estava ali sendo trabalhado no e com o teatro começava a ser percebido como modular, como possível de ser modificado (LE BRETON, p. 8, 9). Toda essa adaptação revelava-se nas percepções do próprio corpo (encadeamentos musculares, ossos, equilíbrios etc), como também nas possibilidades de criações corporais pelos jogos e improvisações cênicas praticadas. O trabalho do ator começava a ser compreendido como local de transporte, isto é, de “ser aquilo que não se é” como nos explica Schechner (2012a, p. 72):

Os atores [...] treinam, praticam, ensaiam para temporariamente “deixar a si mesmos” e ser inteiramente “aquilo” que estejam performando. No teatro, atores sobre o palco fazem mais do que pretendem. Os atores existem no campo do duplo negativo. Eles não são eles mesmos, nem são eles os personagens que personificam. Um performance teatral toma espaço entre “não sou eu não... não eu” (SCHECHNER, 2012a, p. 72).

---

<sup>10</sup> Ver a série: *Índios no Brasil. Quem são eles?* (episódio 1); que foi produzida pela TV Escola em 1999, com a participação de indígenas de diferentes territórios. Esse episódio mostra a visão que não índios originários de vários estados do Brasil possuem em relação aos índios do Brasil. (BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. TV Escola. *Índios no Brasil: quem são eles?* (episódio 1). Disponível em: <http://tvescola.mec.gov.br/tve/video?idItem=6095>. Acesso em: 26 fev. 2015).

O estado limiar em que o ator se lança é proporcionado anteriormente pelas experimentações e jogos da corporeidade, visto que o corpo é primeiro instrumento da atuação. E é em cena, por meio do corpo e com o corpo, que o ator realiza o seu transporte estético<sup>11</sup>, desconstruindo e reconstruindo a própria expressão corporal.

Portanto, foi sob o contexto das descobertas da corporeidade em seu sentido amplo e teatral, e sob a vontade de valorizar os povos indígenas do Brasil que emergiu a idealização de trabalhar com a corporeidade indígena no teatro. Como realizar essa ação de investigação cênica é o cerne da pesquisa na prática. Pois no impulso de responder a questão, que eu fui morar com os indígenas Kamayura e posteriormente, durante anos de experimentação, eu fui descobrindo caminhos que não só deram respostas à pergunta, como me guiaram ou estiveram várias vezes presentes na minha formação como atriz.

Em relação à vida com os Kamayura reconheço-a na ação de conviver, ou seja, de viver com, junto, um ao lado do outro. Tornamo-nos família. E se inicialmente eu cheguei à aldeia com o objetivo de pesquisar aquele corpo para a cena, também cheguei sem uma metodologia anteriormente sistematizada como uma atriz pesquisadora. O caminho ainda era duvidoso e a única pista que eu segui foi a da ação, pois eu pensava que era preciso experimentar o que aquela corporeidade fazia para, quem sabe, aprender. Por um lado, o fato de eu ter ido para a aldeia sem antes um método delimitado fez com que o foco inicial se abrisse. Por outro lado, eu tive todo um tempo necessário que permitiu aprender de forma ampla sobre aquela expressão e cultura, pelo fato de eu ter morado cinco anos na aldeia e, nesse ano de 2015, completar quatorze anos de relação pessoal, de trabalho e estudo. Toda essa forma como se deu a convivência possibilita essa dissertação reconhecer que havia uma metodologia epistêmica sendo praticada, ou seja, o caminho da performance produzindo conhecimento pelo fazer.

O percurso traçado dentro da aldeia não foi de via única, ou seja, somente do meu lado. Estávamos em relação. Também se insere em diferentes perspectivas, como social, psicológica e cultural. Porém, com o olhar da pesquisa sobre a experiência no campo da cultura Kamayura, pode-se dizer que os comportamentos vividos foram quantitativamente inumeráveis e qualitativamente diversos. Na convivência eu aprendi a cuidar de roça, carregar

---

<sup>11</sup> SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechener*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro; tradução Augusto Rodrigues da Silva. Rio de Janeiro: Mauad, 2012a, p. 70-72.

bacia cheia de mandioca sobre a cabeça, descascar e ralar a raiz, fazer o polvilho, *mon`het*<sup>12</sup>, beiju, participar de jornadas coletivas para buscar lenha, andar em trilhas dentro da floresta para chegar a lagoas como *Miarary*, que é uma área arqueológica onde além de muitos peixes, se encontram cerâmicas deixadas por antigos moradores da região. Andei com mulheres em busca de *remédios* que são plantas e raízes usadas para cuidarem de si. Adentrei na mata fechada para pegar mel, buscar banana, frutos do mato, catar pequi. Fui atacada por marimbondo, pisei em abelha, dei de encontro com cobra, onça, jacaré, avistei pássaros e vários outros animais. Acordei cedo e junto com eles para ir banhar, carreguei água em caldeirão sobre a cabeça, comi muitos tipos de peixe: tucunaré, piau, pacu, pirarara, cará, piranha, sejam cozidos, assados, moqueados, com ou sem pimenta, com ou sem *sal do índio* (sal feito da planta aguapé). Experimentei saúva torrada, *yauatai*<sup>13</sup> socada com mingau de castanha de pequi, eu fui procurar caranguejo à noite na beira da lagoa junto às mulheres com fome, pois estavam menstruadas e tinham que seguir nesse período uma dieta específica. Observei-os comendo macaco, *trakaja*<sup>14</sup>, paca, anta, os quais eu não experimentei. Joguei futebol com as meninas que se decepcionaram com a minha falta de destreza no esporte. Dormi em rede, acordei com crianças em cima de mim me perguntando se eu já havia acordado. Fui “mãe, tia, avó”. Ouvi fofocas, percebi políticas, presenciei momentos de febres e gripes coletivas para todo o lado, inclusive várias vezes em mim. Pela primeira vez em minha vida senti a dor da morte, sua tristeza e ouvi o insistente choro em forma de lamentação. Tive a oportunidade de visualizar diversos rituais espirituais coordenados pelos pajés, sejam de cura, de manutenção e previsões de futuros próximos, de libertação do espírito morto, entre outros<sup>15</sup>. Particpei de muitos dos rituais coletivos: Kwaryp, que envolve o luto, Jawari que é a festa da onça e abarca jogo entre primos, Jamuricumã que é a festa das mulheres, Jacuí que é o ritual dos homens, *Pequeia torop* festa do pequi, Moitará que são as trocas de bens materiais feitas entre os moradores da aldeia ou em forma de ritual entre comunidades. Ainda, visitei as aldeias do alto Xingu, também o médio e o baixo. Aprendi a falar Kamayura (apesar de hoje estar menos fluente), o que facilitou muito na experiência de

<sup>12</sup> A mulher coa a mandioca ralada com água que cai dentro de uma panela. A massa que sobra da mandioca ralada é jogada fora, o caldo que fica na panela é deixado para o polvilho descer. No fim do dia, as mulheres colocam esse caldo em uma panela grande e de barro para fazer o *Mon`het*. também conhecido como *perereba*. Como os Kamayura só usam mandioca brava que é venenosa, esse caldo também tem que ser fervido por horas para que todo o seu veneno em forma de espuma possa ser retirado. Normalmente é servido no fim da tarde e no amanhecer.

<sup>13</sup> Espécie de formiga pequena, escura e que tem sabor de menta.

<sup>14</sup> Espécie de tartaruga comumente encontrada nas margens do rio Xingu.

<sup>15</sup> JUNQUEIRA, Carmen. Doenças do espírito. *Estudos de Sociologia*, Araraquara: UNESP, v. 6, n. 10. 2001a.



trabalhar com e para eles relacionando suas ideias com as suas necessidades e os meus desejos de aprendizado sobre a cultura e para pesquisa.

Devo dizer sobre essas experiências que silencieei de manhã assentada próxima à rede do pajé Tacumã e escutei as suas histórias de vida. Silencieei de noite e ouvi sobre os comportamentos ideais dentro da aldeia entre as redes de Mapulu Kamayura e seu marido Raul. Escutei pela voz de velhos oradores as suas mitologias<sup>16</sup> tão representativas de sua tradição. E, dentre tantas outras escutas, a escolha pela horizontalidade ao lado da comunidade fez com que tornássemos parceiros que no meio de tantas disparidades tentam comunicar e entender as diferentes formas de fazer e viver.

Escutar essas pessoas foi mais do que ouvir no sentido estrito da audição física, pois, como nos explica Barthes<sup>17</sup>, o ato de escutar é a interpelação total de um indivíduo a outro e impõe o contato quase físico dos indivíduos (pela voz e pelo ouvido): “cria a transferência, escute-me, quer dizer, toque-me, saiba que existo”. Ouvir os Kamayura me fez reconhecer aquela existência em sua complexidade, me fez questionar sobre o processo histórico que os povos indígenas sofrem enquanto povos colonizados e enquanto uma sociedade não-ouvida. Mas também me reposicionou em relação à alteridade, pois não somente o meu olhar vê o outro como o diferente, mas sob o olhar do outro eu também sou diversidade.

E esse contexto da alteridade é a conjuntura na qual os Kamayura vivem. Caracterizada por uma complexidade social na qual nós – não indígenas – somos o outro para eles e com os quais eles relacionam de forma diferente e com interesses diversos. Para essa compreensão, considero essencial o diálogo com os estudos sobre a fronteira do sociólogo José de Souza Martins<sup>18</sup>. Porque esta dissertação entende que a circunstância na qual os Kamayura se encontram é a mesma apresentada pelo autor em sua concepção de fronteira brasileira. Ou seja, o mais relevante é o fato de ser um local caracterizado pela situação de conflito social, essencialmente um lugar da alteridade e por isso uma realidade singular (MARTINS, 1997, p. 150). Cito:

---

<sup>16</sup> KAMAYURA; KAMAYURA, 2013.

<sup>17</sup> BARTHES, 1982, p. 222.

<sup>18</sup> MARTINS, José de Souza. *Fronteira, a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo: Hucitec, 1997.

[...]. À primeira vista é o lugar do encontro dos que por diferentes razões são diferentes entre si, como os índios de um lado e os civilizados de outro; como os grandes proprietários de terra, de um lado, e os camponeses pobres, de outro. Mas o conflito faz com que a fronteira seja essencialmente, a um só tempo, um lugar de descoberta do outro e desencontro. Não só o desencontro e o conflito decorrentes das diferentes concepções de vida e visões de mundo de cada um desses grupos humanos. O desencontro na fronteira é o desencontro de temporalidades históricas, pois cada um desses grupos está situado diversamente no tempo da História. Por isso, a fronteira tem sido cenário de encontros extremamente similares aos de Colombo com os índios da América; as narrativas das testemunhas de hoje, cinco séculos depois, nos falam das mesmas recíprocas visões de concepções do outro (MARTINS, 1997, p. 150-151).

Esse encontro entre pessoas de temporalidades diferentes que trazem o desencontro dos interesses é o que mais caracteriza socialmente as relações contemporâneas do contexto que envolve o Parque Indígena do Xingu. Ou seja, o território dos índios Kamayura. Porque, essas relações humanas, mais do que trazem diferenças culturais, como nos explica Martins (1997, p. 158), trazem uma diversidade de interesses temporais. Do ponto de vista econômico. Quando o autor explica que os povos indígenas estão no limite da História, ele não está falando de um ponto de vista evolucionista, mas que os indígenas quando foram contatados pelos não indígenas, não se inseriam nas necessidades de uma temporalidade capitalista. E que a zona de conflito ou de fronteira ou de alteridade está justamente caracterizada pelos interesses Históricos das necessidades econômicas<sup>19</sup>.

Essa situação é importante de ser entendida dentro desta pesquisa porque assim é possível pensar a diversidade humana com a qual os Kamayura se relacionam. Mas também entender que muitas vezes, esses encontros da alteridade trazem situações que não foram escolhidas pelos indígenas, mas impostas.

Para que se possa melhor entender essas situações no contexto da alteridade que envolve aquele território indígena, faço a seguinte explanação geográfica partindo da aldeia para a exterioridade da reserva indígena: a comunidade Kamayura está no Alto Xingu, região sul do Parque Indígena do Xingu, estado do Mato Grosso. Os Kamayura desfrutam a sua vida sociocultural nas estruturas que compõem a sua comunidade. Ali dentro há diferentes

---

<sup>19</sup> Para Martins (1997, p. 158): “cada uma dessas realidades tem o seu próprio tempo histórico, se considerarmos que a referência à inserção ou não na fronteira econômica indica também diferentes níveis de desenvolvimento econômico que, associados a níveis e modalidades de desenvolvimento do modo de vida, sugerem datas históricas distintas e descontraídas no desenvolvimento da sociedade, ainda que contemporâneas. E não me refiro apenas à inserção em diferentes etapas coexistentes do desenvolvimento econômico. Refiro-me sobretudo às mentalidades, aos vários arcaísmos de pensamento e conduta que igualmente coexistem com o que é atual”.

gêneros, idades e vontades. Distanciando o olhar um pouco mais, é possível atravessar pela floresta fechada amazônica perpassada por cerrado em uma zona de transição vegetal. É um local vivo onde tudo que o compõe se interage; sejam vegetais, animais, humanos e o ambiente. Ampliando a visualização, encontram-se imersas na floresta outras comunidades étnicas, com suas particularidades cosmológicas e formas de vida. Indo em direção ao entorno da demarcação geográfica do Parque, passa-se pelo rio Xingu, visualiza-se seus afluentes até encontrar as pequenas fazendas, depois as grandes monoculturas e campos de pecuária em terras e mais terras totalmente plantadas ou desmatadas. Seguindo em direção sul, chega-se a uma cidade do entorno da reserva chamada Canarana – urbanidade também frequentada pelos Kamayura. Ali podemos encontrar colonos descendentes de famílias sulistas que iniciaram seu processo de imigração a partir do governo Getúlio Vargas<sup>20</sup>, observar sertanejos empregados de fazendeiros, posseiros de pequenas terras espalhadas pela região, grandes monocultores, pecuaristas, pequenas casas de prostituição, sedes de organizações não governamentais, sedes de organizações governamentais etc. Para além, esta é uma cidade por onde passam pessoas que pretendem ir para a aldeia Kamayura, provindas de diferentes estados brasileiros ou países e com propósitos diversos; por exemplo, visitantes turistas e curiosos, políticos, estudantes pesquisadores de diversas áreas, antropólogos, ONGs, fotógrafos, as mídias televisivas etc.

Essa complexidade implica em relações muitas vezes vindas de interesses calcados em uma sociedade capitalista, que visa o progresso econômico e que não trazem escolhas para os povos indígenas. Por exemplo: a demarcação da terra indígena desconsiderando territórios de identidade postulados pela cultura. A constituição de propriedade privada nesses locais desconsiderados no momento da homologação da terra indígena. O desmatamento dentro dessas propriedades privadas que se localizam no entorno das reservas para plantio de monocultura para exportação ou para criação de gado. Mas não somente: o contato com os indígenas e o surgimento de novas doenças e mortes. A relação de dependência financeira que por sua vez implica em inúmeras outras situações, tais como venda de artesanato a preço menor do que o gasto para a sua produção, exploração de imagem, por meio de fotografia ou de vídeo, sem acertos contratuais de direto aos povos indígenas, venda de animais caracterizada pela biopirataria etc.

---

<sup>20</sup> FIGUEIREDO, Andreia Duarte de. *Escola Mawaiaka. Como os Kamaiura concebem a sua escola*. 2007. Monografia de Conclusão do Curso de (Licenciatura Plena em Letras, habilitação Língua Portuguesa) - Instituto Universitários do Araguaia, Universidade Federal de Mato Grosso, 2007a.

Por outro lado e do ponto de vista indígena, no caso os Kamayura, percebe-se grandes preocupações em relação à saúde, às explorações ambientais, a proteção do território de identidade cultural etc. Mas também se percebe um enorme interesse pelos objetos não indígenas, pelas pessoas que possam comprar algo para a aldeia, pelas relações sexuais externas à comunidade originária, pelo dinheiro etc.

Acredita-se que cada povo deve ter a liberdade de fazer a sua escolha. Contudo percebe-se que a conjuntura da alteridade, seja sob o olhar das várias populações não indígenas, seja sob o olhar dos indígenas, é de extrema complexidade e traz inúmeros conflitos de relação, muitas vezes com casos violência, de morte, de abuso etc.

Para o sociólogo José de Souza Martins (1997, p. 151) todo esse conflito só deixará de existir se um dia a alteridade não sobreviver. Quando os tempos se fundirem, quando essa zona de fronteira deixar de ser diversa, plural, porque “nós já não somos nós mesmos porque somos antropofagicamente nós e o outro que devoramos e nos devorou”. O fim do conflito, refletindo com o autor, aponta para a morte da especificidade indígena, para a assimilação, para o sincretismo, para o aculturamento. Contudo, e se partimos da própria história das populações indígenas no país, o que vemos é a continuidade e a sobrevivência dos povos indígenas nas zonas de conflito, mesmo em situações extremas e muito mais urgentes que a do Parque Indígena do Xingu<sup>21</sup>.

A partir da minha experiência nesse contexto, não percebo naquela região a possibilidade de finalizar o encontro entre as alteridades e suas questões sociais. Da parte dos Kamayura, vejo-os sobrevivendo à sua maneira, fazendo escolhas e se adaptando às questões contemporâneas. Mesmo que muitas vezes de forma sofrida<sup>22</sup>. Ainda considerando todos esses conflitos faço a ressalva de que é no encontro com o outro, ou seja, com a singularidade da diferença, que a experiência humana pode relativizar o seu próprio tempo e olhar, rever os modos de fazer, recolocar os seus objetivos e aprender outros conhecimentos que a particularidade não conseguiu formular.

Por tudo isso que valorizo a alteridade no contexto dos Kamayura, pensando ser possível o diálogo intercultural de forma horizontal. Falo isso a partir da própria

---

<sup>21</sup> Por exemplo, a situação dos indígenas Guarani Kaiowa no Mato Grosso do Sul. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=WfEkpkosMKs>, visto em 20 de junho de 2015.

<sup>22</sup> Nas relações com a urbanidade já presenciei várias situações conflituosas como, indígenas sendo roubados, ou ficando bêbados, ou morrendo na cidade, ou crianças e pais desdentados por falta de manutenção, ou várias novas doenças que começam a surgir etc.

convivência com esses indígenas, pois essa foi uma realidade que inseriu aprendizados em minha vida por meio da diferença, relativizou o meu olhar sobre a cultura, sobre a existência, me marcando profundamente. Mas também sob essa visão, que em meus retornos à aldeia eu escuto o seguinte ponto de vista indígena do cacique Kamayura: “*Andreia, nós te educamos para você aprender a nossa cultura. Agora você sabe muito. Por isso que eu te procuro, agora você pode me auxiliar*”. Analiso que os seus objetivos deram certo, por isso que mesmo eu tendo saído enquanto moradora da aldeia – pois eu entendi que aquele ciclo havia finalizado e outros interesses começavam a surgir – eu continuo visitando-os. Na maioria das vezes por meio de serviços realizados em parceria com a própria comunidade. Mas também porque entendo que se podem adotar ações mais aprofundadas em um local onde as pessoas se conhecem melhor.

No momento em que saí da comunidade, eu retorno às artes da cena dando continuidade aos objetivos que me levaram à aldeia. Porém, o entendimento sobre o contexto daquela realidade é ampliado e, por isso aumenta a complexidade de expressar a corporeidade indígena no teatro. Isso porque o lugar da experiência havia se transformado. Aquele conhecimento mediado pelo corpo indígena Kamayura que não era meu se integra em mim, não sendo uma indígena, porém afetada sinestésicamente por aquela perspectiva. Igualmente porque naquela expressão as estruturas de seus gestos, os modos de seus comportamentos começavam a ser compreendidos como uma existência dinâmica carregada de significado. E, por último, porque aquela alteridade traz consigo e na sua estrutura física o contexto de sua humanidade, me levando a questionar para qual criação expressar a noção de toda essa conjuntura de forma tão qualitativa e aprofundada quando é aquela existência.

### **1.3 Os que ouvem: uma análise da performance Kamayura**

A palavra pertencente à língua Kamayura que é do tronco tupi e com a qual o povo se autodenomina é “apyap”, na tradução “os que ouvem”. Esses indígenas descrevem que o nome Kamayura foi uma designação dada por outros povos e reforçada nos tempos de “atração e pacificação”<sup>23</sup> e que tem relação entre os termos “kamara” (pessoa comum que não

---

<sup>23</sup> “Atrair e pacificar” em nome da “integração dos índios à comunhão nacional”. (POVOS INDÍGENAS NO BRASIL).

se origina da linhagem do criador “Mavutsinin”<sup>24</sup> e o termo “iup” (relativo à tatuagem) trazendo a significação o “povo da tatuagem”.

O fato de não serem reconhecidos pela autodenominação os insere historicamente ao lado de inúmeros indígenas do Brasil que tiveram os seus nomes ou atribuídos por outros povos, frequentemente inimigos e que carregavam de conotações pejorativas; ou no contexto das “expedições de atração” onde sertanistas funcionários do governo sem entender a língua nativa cometiam equívocos, batizando-os por razões absolutamente aleatórias.<sup>25</sup>

A designação Kamayura que se tornou a referência nominal da comunidade tem em sua origem a ação externa de observar e determinar por sobre aquele que não foi perguntado ou não respondeu. Viram a marca tatuada nos corpos do povo e, na construção das relações, assim os denominaram. Portanto, “os que ouvem” não tiveram a oportunidade de escutar, quem sabe até não se interessaram por escutar, mas nesse caminho, também não puderam falar e muito menos serem ouvidos.

O fato dos índios Kamayura não serem ouvidos revela uma contradição entre aquilo que demonstra a escuta dos seus comportamentos e a história oficial sobre a formação da região central brasileira. Quando se recorre aos velhos para apreciar as suas histórias e entender de onde eles vieram é comum observar as suas ações de apontar para o norte do Parque Indígena do Xingu<sup>26</sup> e depois com o dedo mapear no chão de terra o percurso que seguiram. O trajeto mostra que eles caminharam ao norte do Brasil com os índios Tapirapé, depois adentraram na região do Baixo Rio Xingu denominando o local de Diauarum (atualmente posto indígena da Funai, porém “lugar de onça” na tradução dos Kamayura), subiram atravessando confluências de rios em zonas sagradas como a terra Morená, penetraram por regiões reveladas em suas próprias mitologias para finalmente estabelecerem aonde, segundo fontes não indígenas, foram encontrados pela primeira vez “junto à bela margem arenosa de uma laguna” (STEINEN, 1894, p. 148-151 in SAMAIN, 1991, p. 43)<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> JUNQUEIRA, Carmen; VITTI, Taciana. O Kwaryp kamaiurá na aldeia de Ipavu. *Estudos Avançados*, São Paulo: IEA-USP, v. 23, n. 65, p. 133-148. 2009, p 133.

<sup>25</sup> POVOS INDÍGENAS NO BRASIL, op. cit..

<sup>26</sup> INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Almanaque socioambiental Parque Indígena do Xingu: 50 Anos*. São Paulo: O Instituto, 2011.

<sup>27</sup> Toda literatura relacionada aos povos do Xingu e aos Kamayura, como Villas Boas (1975), Agostinho (1974a), Junqueira (1979), Samain (1991), Bastos (1999), Seki (2000), dentre outros, é condizente em dizer que o primeiro contato dessas populações com agentes do mundo externo que se tem registrado historicamente ocorreu em 1884, por meio da expedição de Karl von den Steinen, que se fazia em uma dupla tarefa: de investigar em uma perspectiva geográfica o rio Xingu, que era até então o maior rio desconhecido do continente americano, e realizar elucidacões de caráter antropológico.

Ouvir as descrições sobre a região desta lagoa é a oportunidade de perceber a quanto tempo esses indígenas habitam e relacionam intimamente com a região. Fato que os possibilitou construir as suas histórias que marcam profundamente a sua identidade cultural. Segue um fragmento tão bem narrado pelo pajé Tacumã Kamayura:

Essa lagoa era aldeia, na época não tinha lagoa, essa que está aqui, a lagoa, era aldeia Mawajaka [...] Aquele lugar lá chama Jamutukuri, tem esse nome porque lá tinha muito gafanhoto. Outro chama Nu'wujari, porque lá tinha muita abelha, quem morava lá era Waurá. [...] Aquela beira chama Jawara tymap, porque a onça que comeu a pessoa foi enterrada lá. Esse aqui, onde o pessoal banha chama Morojuka tawet porque a pessoa morreu lá. Aquele lá chama Turu'a rape, porque lá [...] era caminho do espírito Turu'a rape. Hoje não tem mais, faz tempo a gente escutava toda tarde Turu'a, toda tarde eles gritavam. [...] outro também chama Ijuara juru porque é buraco de cobra, antigamente a cobra saía de lá, nossos bisavôs olhavam a cobra saindo e atravessando a lagoa. [...] depois Amu'ata ry porque lá tinha muito cascudinho, depois tem Yarape, caminho da canoa, depois chega em My'ya, nossos bisavôs usavam muito aquele lá para pescaria [...] (KAMAYURA, Tacumã; KAMAYURA, Kanutary, 2013, p. 202).

Todo esse conhecimento que está claramente marcado na oralidade, mostra um movimento da performance corporal em sua exploração histórica territorial. Também possibilita reconhecer os lugares de memória, de conhecimento geográfico, por onde fugiram do processo de colonização e de tribos guerreiras inimigas, por onde sobreviveram relacionando-se com o ambiente local, relacionando entre si etc. Portanto, comprova que os Kamayura habitavam a região muito antes de ela ser considerada território de ocupação brasileira.

Esse fato revela uma contradição em relação à história oficial apresentada. Porque a constituição do centro-oeste brasileiro se embasava em uma ideologia incentivada pelo governo, sobre a formação da “brasilidade” em nome do progresso e por sobre a ocupação dos “espaços vazios”<sup>28</sup>. Mas, como bem demonstrado, aquela não era uma região “vazia”. Ali habitavam pessoas há séculos, que construíram a sua forma de viver, ou seja, de comer, de fazer suas casas, produzir seus alimentos, fazer suas festas, de rememorar os seus mortos, de cuidar da sua saúde, de namorar, de explicar o mundo etc. A verdade é que nossas urbanidades sempre foram construídas por cima da identidade cultural e histórica dos povos nativos.

<sup>28</sup> FIGUEIREDO, 2007a. e INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2011, (capítulo 2).

Não há melhor exemplo, nesta dissertação, do que a própria formação do Parque Indígena do Xingu, que realocou etnias originárias de outros territórios para dentro da delimitação da reserva. E homologou o Parque – apenas em 1961 – a contragosto dos projetos de expansão demográfica e econômica, como mostra a seguinte declaração: “Não havia por que perder tempo, pensou-se em mutilar o Estado para atender essa gente estranha, pelada, sem direito a voto, só porque havia quem dissesse que eles andavam por cá há dezenas de milhares de anos” (VILLAS BOAS, 1994, p. 613). Muitos daqueles territórios étnicos, envoltos de matas nativas, de remédios naturais (como raízes e plantas usadas para cura), de uma diversidade de animais tornaram-se atualmente cidades, zonas de grandes plantações e pecuária<sup>29</sup>.

Portanto, a percepção do comportamento dos povos indígenas traz a oportunidade de revisitar a história de nosso país, enriquecendo os nossos saberes e valorizando a luta pela sobrevivência daqueles que não são falados ou que são subjulgados apenas por olhares generalizados, sem aprofundamentos sobre os contextos das sociedades.

Toda essa incoerência apresentada entre a História e o movimento da performance, demonstra ainda, como cada sociedade realiza a manutenção do poder de forma diferenciada, a partir de valores e intenções próprios à sua cultura. Do lado do Estado, ao denominar ou mesmo ao definir o futuro da terra dos indígenas sem um diálogo precedente, os agentes governamentais demonstram que não havia objetivo de escutá-los e sim de decidir por eles, quem são e qual será o seu futuro. No caso, um posicionamento unilateral que revela a não consideração sobre o índio enquanto um cidadão de direitos.

Ao contrário da força do Estado que comumente é baseada em escolhas que se distanciam do diálogo com a população; na conduta comportamental e política da cultura dos Kamayura, o valor do poder é baseado justamente na conquista da escuta e o símbolo dado a essa ação é precisamente a tatuagem que trouxe a denominação do povo.

Acontece que para os Kamayura, a pessoa que assume ter essa tatuagem é aquele que exerce a função de “chefia” ou da linhagem dos filhos de “Mavutsinin”<sup>30</sup>, o que significa

<sup>29</sup> Ibid, (Capítulo 8, 9, 10).

<sup>30</sup> A origem desta tradição tem relação com a ascendência dos humanos e suas distinções para os Kamayura. No início de tudo o Kwaryp foi realizado em Morená, terra situada na confluência dos rios Ronuro, Batovi e Culuene (entre o alto e médio rio Xingu) local onde o criador Mavutsinin morava. Na intenção de povoar o mundo, ele cortou troncos da árvore chamada “kamiuá” e os colocou no chão, pintou-os e, finalmente, enfeitou-os com colares de caramujo, braçadeiras de penas de arara, cocares com penas de tucano e fios de algodão. Ao som de maracas, duas cutias entoaram cantos por horas, até que, pouco a pouco, os troncos foram



que algumas regras devem ser seguidas: não se pode ser avarento, não se pode falar alto e muito menos fixar ideias. Essa pessoa deve exercer continuamente a generosidade e quanto mais frequente ela se tornar dadivosa – o que também se torna dispendioso<sup>31</sup> – mais os outros irão escutá-la. É assim que os corpos tatuados Kamayura são marcados pela esfera do poder daquele que faz uso da oralidade. Quem escuta, ouve aquele que dá exemplo, que troca na relação e por isso merece ser escutado.

Por sobre essa escuta, impor tarefas para o outro em uma relação de poder, de forma alguma faz parte do comportamento Kamayura. O que faz parte é o exemplo. Se o pátio central da aldeia estiver cheio de mato e o cacique – que é mais um gestor e representante da comunidade – quiser que a comunidade mantenha o espaço limpo, ele deve ser o primeiro a sair com a sua enxada para limpar o lugar. Assim que as outras pessoas irão acompanhá-lo<sup>32</sup>. A ação como o método de atitude e de ensino é em geral o cerne da dinâmica dos seus conhecimentos, dos processos de transmissão e estão em todos os aspectos da vida Kamayura, seja nos momentos ritualísticos ou no cotidiano.

Na esfera do sagrado, a relação entre a tradição e a performance ritualística é claramente apresentada. Segundo uma versão do mito sobre a origem do Kwaryp – denominação Kamayura do ritual que envolve o luto e o que é mais conhecido e abrangente do alto Xingu – os irmãos gêmeos Kwat e Iay (respectivamente o sol e a lua) resolveram fazer o Kwaryp para a mãe. Assim, cortaram o tronco – que também é chamado de kamiuá, e foram pescar. No retorno, o posicionaram por cima do local onde a mãe havia sido enterrada, enfeitaram o tronco e todos da comunidade ficaram felizes gritando. Antes de tudo, os irmãos

---

se transformando: primeiro surgiram os braços, depois a cabeça, o tronco, pernas e, enfim, todo o corpo dos novos seres (JUNQUEIRA; VITTI, 2009, p. 133). Após o surgimento dos humanos e segundo outra versão do mito, os peixes e as onças foram para a aldeia em Morená festejar o evento onde lutaram o huka-huka (luta tradicional). Assim, o criador aproveitando daquele momento transformou todos em índios kamara, inserindo dessa forma a diferença entre eles e as criaturas surgidas dos troncos ligadas à sua própria linhagem (VILLAS BOAS, Orlando. *A arte do pajés: impressões sobre o universo do índio xinguano*. São Paulo: Globo, 2000, p.77-78). Portanto, os filhos da linhagem de Mavutsinin são os chamados morerekwat (homens) e as nuitu (mulheres) e os kamara são os outros transformados em pessoas comuns.

<sup>31</sup> Como nos explica Carmen Junqueira “um bom chefe deve agradecer os outros em um exercício de constante renúncia, o que significa trabalhar mais e abrir mão das próprias posses. A razão dessa virtude repousa numa necessidade prática, pois ao atender desejos e necessidades dos moradores, o chefe alimenta a dependência que a doação regular institui. O homem comum torna-se desse modo predisposto a acatar os conselhos do chefe, a seguir suas sugestões, sem que para isso seja necessário o uso de um poder explícito. A subordinação ocorre e é sustentada pela generosidade unilateral”. (JUNQUEIRA, Carmen. *Pajés e feiticeiros. Estudos Avançados*, São Paulo: IEA-USP, v.18, n. 52, set./dez, p. 290. 2004).

<sup>32</sup> Na aldeia, existe o chamado “je memãe” que é uma pessoa que poderia ser chamado de “empregado”. Por exemplo: quando o cacique precisa de um serviço para algo comunitário (como consertar o alojamento ou limpar o banheiro das visitas), e como ele não pode impor para a comunidade a realização deste trabalho, ele combina com alguém para ser o seu “je memãe”. Esta pessoa cumpre esporadicamente algumas ações e, em troca, conforme o cacique vai conseguindo coisas, ele vai dando para ele como se fosse um pagamento.

avisaram a seu povo para não saírem de casa e não olharem. Assim, Kwat e Iay foram chorando para o centro da aldeia e mesmo sendo os donos da festa, começaram a cantar. Dizem que o tronco começou a “sair” como se quisesse virar gente. Mas, desobedecendo ao aviso, uma pessoa que tinha feito relação sexual resolveu verificar o que estava acontecendo. O tronco que já estava quase virando gente parou de mexer no mesmo instante. Os irmãos ficaram chateados, deixaram o chocalho no chão e falaram: “puxa, podiam ter esperado mais um pouco. Então, nós vamos deixar os nossos netos ficarem assim, eles só vão fazer o Kwaryp para lembrar a pessoa”. O mito explica que se tivessem esperado mais um pouco, quando uma pessoa morresse voltaria à vida ao fazer o seu Kwaryp<sup>33</sup>.

FIGURA 02 – Desenho do mito do Kwaryp



Fonte: Maiko Kamayura. Feito para a realização do livro “Moroneta Kamayura, Histórias Kamayura”

Toda essa tradição está tão inserida culturalmente que os corpos Kamayura vão adentrando na esfera do sagrado sem quaisquer avisos. O choro em forma de lamentação, os processos que envolvem o funeral, o cuidado com o local do enterro, as rezas para o espírito encontrar o seu caminho, os trabalhos que devem ser executados seja pelos sepultadores ou pelos chamados inicialmente “donos do morto” e posteriormente “donos da festa”, as pescarias, o processo de finalização da homenagem com a presença de várias outras etnias

<sup>33</sup> KAMAYURA; KAMAYURA, 2013.

alto xinguanas e o tronco deixado dentro da lagoa no fim do luto, mostram-se claramente como fazeres complexos, ordenados e com referências anteriores.

FIGURA 03 – (Da esquerda para direita) Pari Kamayura e Tacumã Kamayura. Os dois maraka'up cantando na festa do Kwaryp



Crédito: Taciana Vitti

Ao situar-me no local de uma espectadora nos momentos de finalização do Kwaryp, observo a presença de uma representação que reverbera com toda a sua força vocal e rítmica por meio de um coletivo muito bem ensaiado. Os seus gestos codificados culturalmente formam no pátio central um círculo que une todos os homens de cada etnia convidada. A voz coletiva torna-se unívoca expressada no tempo de quem conhece as relações de uma base inicial, apontando a continuidade e a finalização. Todos os corpos pintados e enfeitados dançam em fila, movendo com o tronco para a lateral e acompanhando os pés que batem unidos no chão ritmicamente; evocando juntos os sentidos de presença naquele ritual e naquela territorialidade e da ausência de quem morreu. A conjuntura se completa com o

cenário que tem na parte frontal da tapyin<sup>34</sup> – casa do centro da aldeia, a exuberância de cada tronco ornamentado representativo de um ente falecido, com os parentes chorando assentados próximos ao chão e, na parte de trás, os dois maraka`up<sup>35</sup> segurando o chocalho e o arco-preto, cantando e tocando para os troncos, tal como os irmãos criadores fizeram no momento das suas celebrações.

Como nos diz o cacique Kotok Kamayura e que neste ano de 2015 é o dono do Kwaryp que irá homenagear o seu pai falecido o pajé Tacumã Kamayura, o importante é a ação de lembrar, porque “o meu pai é quem me fez e quem me orientou para ser quem eu sou”. Portanto, não se trata de um passado morto e sim atualizado por meio daquele que “eu sou”. Essa oscilação contínua do ir e vir, entre a tradição e atualidade, está em todo momento reverberando na performance Kamayura, é a essência do povo que como um corpo, só é vivo porque respira em um movimento ininterrupto de contração e expansão.

FIGURA 04 – Tronco Kwaryp



Fonte: Foto do acervo de Maiaru Kamayura

<sup>34</sup> Tapyin: casa estabelecida no pátio central da aldeia, em que somente homens frequentam e local em que reúnem no entardecer de cada dia para conversar, tomar decisões, realizar discussões políticas.

<sup>35</sup> Maraka`up é ser músico na aldeia, essa é uma função muito valorizada dentro da cultura Kamayura. Ser músico é obter um conhecimento geracional de pais para filhos e significa que deve exercer a responsabilidade de proporcionar o ritual mostrando o seu conhecimento. E, por seu valor e serviço na comunidade, para cada participação ele recebe um tipo de “pagamento”, ou seja, troca de materiais ou alimentos pelo ato de cantar ou tocar no cerimonial.



FIGURA 05 – Kaiti Kamayura e Iraia Kamayura indo para o trabalho da roça. Bacia apoiada somente na cabeça. Caminhadas em fila.



Crédito: Álvaro Andrade Garcia

A rítmica desse movimento pode ser reconhecida nos corpos das mulheres retornando em fila com suas bacias cheias de mandioca sobre a cabeça que, para ajudar a carregar o peso, alteram a velocidade do seu caminhar, entre passos medianos marcados em uma sequência desacelerada e passos curtos e rápidos contidos de uma leveza nos pés e um leve balançar na cintura. Também encontra-se no processo de feitura do polvilho, quando com as duas mãos as mulheres seguram a mandioca descascada levando para frente em um movimento extenso e veloz, ralando em uma oscilação curta e rápida, para depois retornar ao primeiro movimento. Igualmente está no remar dos homens, quando pulsam o andar da canoa com uma, duas, três remadas seguidas de outras remadas curtas, verificando a direção a ser tomada, variando os lados na direita e na esquerda. Também está nos hábitos femininos de passar as mãos aquecidas no calor da fogueira por sobre a barriga para não deixá-la crescer, de baixo para cima, ritmadamente e entorno de três vezes, pausando para depois recomeçar. Ou, ainda, na forma como secam os seus longos cabelos levando-os ligeiramente de um lado para o outro enquanto movimentam os braços e as mãos para cima e para baixo.

Nesse compasso também podemos perceber as singularidades dos comportamentos sociais masculinos e femininos. Os homens são aqueles normalmente vistos

no centro das espacialidades e na esfera do poder. Compreendem o conselho da aldeia que se encontra diariamente e nos entardeceres na casa central, são os que participam primeiramente das reuniões interétnicas e de decisões políticas. São os responsáveis por construir as casas, carregar os troncos pesados, por plantar as roças e por pescar. Somente os homens tocam instrumentos na aldeia e em festas conjuntas dançam comumente na frente e de costas para a sua parceira. Não há pudor em mostrar os seus corpos, lutam pelados em uma posição apoiados em seus joelhos e mãos, assentam ou agacham com as pernas abertas e se movem sem grandes preocupações. Consecutivamente, as mulheres são aquelas localizadas nas extremidades e na esfera da família, são as que estão normalmente perto de casa e deitadas primeiramente nas redes cuidando de seus filhos. São as responsáveis por colher e carregar as mandiocas das roças, por produzir o alimento e distribuir a comida. Elas dançam segurando atrás do parceiro, normalmente no ombro ou em seus saíotes. São aquelas que, quando as flautas uruá<sup>36</sup> param de tocar no meio de uma oca, se posicionam com as mãos por sobre a virilha, de frente para a parede e no canto próximo à saída da oca. Os seus gestos são menos expansivos, assentam de pernas fechadas e se movem também auxiliadas com os seus vestidos sem deixar as partes sexuais aparecerem. É comum ver as suas mãos apoiando os seus queixos, sobre as suas coxas ou entre as pernas ou até segurando os seus pés. Aliás, pés que elas usam com destreza na produção de artesanatos.

As mulheres e os homens performam na aldeia inserindo as suas diferenças e singularidades valorizadas em seus espaços muito bem determinados. Cumprem as tarefas estabelecidas na ordenação e ética interna de suas culturas, as quais reorganizam e compartilham dentro da família e com seus aliados. Por tanto, se elas cozinham os peixes porque os homens trouxeram os pescados, eles recebem a comida pronta, porque elas que dividem os alimentos. A complementaridade dessas trocas se dá em todas as relações, inclusive no poder comunitário. As decisões políticas dos homens no centro da aldeia são diariamente influenciadas por opiniões e pensamentos femininos dentro da intimidade das suas casas. E até no campo do sagrado podemos reconhecer espaços que sobrepujam a participação e representação masculina em cerimoniais, como é o caso da flauta “Jacuí”, e

---

<sup>36</sup> Uruá são duas flautas emblemáticas somente tocadas durante o processo do luto e preparação para a celebração final do ritual. Os homens tocam essas flautas, seguindo a linha circular dasocas, entrando e saindo nas casas, normalmente acompanhados por duas meninas jovens. As flautas são feitas de *takwara*, um tipo de bambu, e possuem um comprimento de 1,5 a 2 metros.

momentos de rituais femininos, com seus cantos, danças, lutas e trocas, simbolizando o empoderamento das mulheres baseado no mito das “Jamuricumã” ( lê-se “Iamuricumã”)<sup>37</sup>.

FIGURA 06 – Meninas dançando Wuruá (homens na frente, mulheres atrás)



Crédito: Taciana Vitti

Deste modo, não há nessa espacialidade e nem nesses comportamentos centralidade sem extremidade e vice versa. Os seus movimentos performáticos são complementares, vivos na expansão dos seus atos e na contração dos seus retornos. Em todo o tempo, as pessoas Kamayura estão em sucessivos atos de ir e retornar, marcados pelos ritmos de suas especificidades, eficazes pela sua tradição (MAUSS, 1974, p. 211-218), produzindo e reproduzindo as ações do passado para o presente e o futuro, na completude dinâmica de sua existência. Não há melhor exemplo síntese, do que as crianças brincando e dançando com os colares de suas mães no centro da aldeia, pois aquela infância não somente imita os hábitos

<sup>37</sup> KAMAYURA; KAMAYURA, 2013. (História: Como era a festa Amuricumã).

das outras mulheres, mas revive à sua maneira aquilo que observa, retornando aos movimentos marcados pela transmissão e a reinvenção.

FIGURA 07 – Crianças Kamayura dançando no pátio central da aldeia



Crédito: Oliver Seybold



## CAPÍTULO 2 O INSTANTE DA CENA DO ÍNDIO

### 2.1 Primeiras experimentações com o corpo indígena para a atuação

FIGURA 08 – Workshop lecionado para alunos da graduação em teatro da Universidade Federal de Ouro Preto, 2011



Fonte: Acervo fotográfico Andreia Duarte

#### 2.1.1 Na busca de expressar um corpo, outro, fui me tornando uma atriz.

No percurso da minha experiência que tinha o objetivo de realizar a transposição cênica da corporeidade Kamayura para o teatro, por meio de uma investigação no campo da atuação alguns aprendizados tornaram-se essenciais. Assim, foi interessante inicialmente entender o comportamento restaurado como uma ação duplamente exercida.<sup>38</sup> Porque este

---

<sup>38</sup> Ver capítulo 1.

entendimento possibilitou visualizar uma forma de aproximar alguns dos comportamentos desse povo indígena para uma proposta artística.

É interessante esclarecer que nesse primeiro momento, marcado pela percepção da relação entre o comportamento reiterado e a atuação, ainda não inseria um processo criativo espetacular. E sim uma pesquisa de ator com foco na expressão corporal, que buscava compreender um método que apresentasse como realizar o objetivo proposto.

Portanto e para esse período a ideia de que todo comportamento pode ser repetido, isto é, o comportamento restaurado de Richard Schechner (2003, p. 33) impulsionou a idealização. Porque segundo o autor este conceito mostra que os comportamentos vivos e reiterados podem ser tratados como um diretor de cinema organiza as partes de um filme. Podem ser redistribuídos ou reconstruídos, são independentes do sistema causal (pessoal, social, político, tecnológico...) que os efetivou. Eles possuem vida própria. E explica:

A “verdade” ou “fonte” que causou o comportamento pode ser perdida, ignorada ou contradita, ainda que aparentemente, essa verdade ou fonte continue a ser honrada e observada. O modo como a sequência de comportamento foi feita, encontrada ou desenvolvida pode ser ignorado ou ocultado, elaborado, distorcido pelo mito e pela tradição. Ainda que essas sequências de comportamento tenham nascido como processo, tenham sido usadas durante o processo dos ensaios para dar origem a um novo processo – um espetáculo –, elas não são processo em si: são coisas, pedaços, são “material” (SCHECHNER, 2012b, p. 244).

Do ponto de vista das primeiras tentativas da transposição, enxergar a corporeidade Kamayura como uma “materialidade”<sup>39</sup> auxiliou no processo para selecionar, repetir e organizar as ações em sequências artísticas, dando início a uma estrutura física. Isso foi importante apenas porque foi um passo inicial, trazendo uma proposta de formalização de alguns modos de fazer desse povo indígena para a sala de trabalho artístico.

Contudo, após entender esse procedimento inicial para organização das faixas de comportamento, a pesquisa passou a interessar por descobrir como aproximar essas sequências na atuação teatral, ou seja, como fazer com que essas estruturas ganhassem vida e

---

<sup>39</sup> Insiro a palavra “materialidade” entre aspas, porque não considero que a corporeidade Kamayura possa ser um “material a ser utilizado”. Mas faço a descrição neste momento porque estou explicando o percurso cronológico dos meus aprendizados e que foram sendo modificados no decorrer do percurso. Essa é uma questão que já foi explanada no primeiro capítulo. Mas, a discussão das criações que pesquisam referências corporais culturais para o processo da atuação está sendo aprofundada especialmente no Capítulo 3.

tornassem orgânicas. Aqui, eu estava aprofundando no trabalho de ator em busca de uma presença cênica e isso estava sendo feito também por meio da pesquisa da corporeidade indígena. Ainda é importante clarear que havia a pretensão de que esse estudo tornar-se espetacularização, mas eu não sabia se a ideia de um espetáculo poderia surgir depois do trabalho de aprofundamento com as estruturas corporais ou se as estruturas deveriam entrar em uma proposta de criação anteriormente planejada<sup>40</sup>.

Todas essas necessidades implicaram na descoberta de como, onde e com quem realizar a investigação. Como se pode perceber foi um investimento pessoal e profissional que aconteceu por meio da prática e estava conectado à minha própria formação como atriz. Conforme eu fui adentrando em diversos espaços que investigam o trabalho de ator, por meio de cursos periódicos, workshops intensivos, criação de espetáculo, dentre outros, eu fui inserindo a corporeidade indígena quando havia oportunidade, como estrutura de experimentação. Todavia, o tempo de aprendizado no trabalho não se deu de forma linear. Mas sim em um período característico do próprio ofício do ator, como bem nos esclarece Eugênio Barba (2009, p. 149):

A experiência do ofício forma-se através de uma qualidade de tempo que pode ser organizada, composta a frio, mas que não pode ser aquela linear da escritura ou dos bons programas no papel. É um tempo feito de intermitências e de cruzamentos, de impulsos e contraimpulsos. É um tempo orgânico, não fraturado pela geometria de horários e calendários (BARBA, 2009, p. 149).

Portanto, o desejo de realizar a transposição do corpo indígena para o teatro foi sendo feito em um período longo marcado por cruzamentos de diferentes práticas. Dessa forma os aprendizados foram lentamente sendo internalizados, ao mesmo tempo, em que se mantinha uma abertura para novos saberes.

Nesse andamento temporal, contínuo e atoral, foi muito importante o fato das experimentações corporais indígenas terem sido feitas em locais contidos de profissionais que

---

<sup>40</sup> Faço uma ressalva teórica. Aqui é um momento em que o embasamento da dissertação continua com a teoria dos estudos da performance por reconhecer o conhecimento da personalidade enquanto incorporado (ver capítulo 1). Mas, passo a ampliar as discussões para adentrar nas especificidades do campo da atuação. Pois tornam-se necessárias para análise dos fazeres de ator outras discussões mais particulares e que os estudos da performance não possibilitam.

percebem o ator como fundamental para a investigação teatral. Ou seja, que valorizam a autonomia do trabalho da atuação e dialogam com a materialidade da pesquisa do atuator no processo de criação – uma compreensão que o ator cria a sua própria dramaturgia. Concomitantemente, foi importante participar de práticas que não pretendiam um texto dramático a priori, mas sim experimentações intensas tendo o corpo enquanto princípio de inventariar e de dizer. Como nos diz o ator Eduardo Okamoto (2009, p. 5) um “corpo produtor de narrativas”.

Outro aprendizado essencial foi à compreensão da partitura corpórea – isto é, ações físicas e vocais organizadas em uma sucessão preenchidas por atos externos que se relacionam com objetivos internos (BARBA, 2009, p. 206-207) – como instrumento base do ator para uma verticalização sobre o movimento, as intenções e associações pessoais, os jogos de improvisação, a estruturação do comportamento na cena e a relação com a espontaneidade

41 .

No caminho deste aprofundamento sobre as partituras corpóreas, posso dizer que foi fundamental a vivência em um workshop dentro do “Odin Teatret”<sup>42</sup> no ano de 2010, especialmente por causa do trabalho realizado com o ator e bailarino Augusto Omolú<sup>43</sup>. O trabalho com o ator se inseria no contexto da Antropologia Teatral do diretor Eugênio Barba e se concentrava nos processos do campo pré-expressivo.

---

<sup>41</sup> Essa afirmação está em consonância com o diretor Jerzy Grotowski, para o qual a ação física é o segredo do ofício do atuator que deve ser capaz de repetir a mesma partitura em várias vezes, mantendo-a viva e precisa a cada vez (RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2014,

p. 34). Da mesma forma, todos os grandes estudiosos no campo da atuação seja Stanislavski, Meierhold, Etienne Decroux, o próprio Grotowski ou Barba propuseram que o trabalho sobre as partituras corpóreas, principalmente, sobre o corpo-mente é em si a essência da arte do ator. Ver em referências bibliográficas: Barba (2009, 2012), Braga (2013), Richards (2014), Bonfitto (2013).

<sup>42</sup> Para saber mais sobre o grupo Odin Teatret e o diretor Eugênio Barba, ver: ODIN TEATRET. Nordisk Teaterlaboratorium. Disponível em: <<http://www.odinteatret.dk>>. Acesso em: 03 jun. 2014.

<sup>43</sup> Omolú é um nome artístico, por isso seguimos a escrita com a acentuação tal como está escrito em registros que encontrei do artista. Augusto nasceu em Salvador, Bahia e cresceu dentro do mundo religioso do candomblé, onde ele era Ogan (assistente de cerimonial). Ele começou a dançar em 1976 com o grupo Viva Bahia, dirigido por Emília Biancardi e juntou-se a Castro Alves Ballet em 1981. Foi professor, bailarino, coreógrafo desde 1982 até o fim da sua vida. Colaborou com a ISTA (International School of Theatre Anthropology) desde 1994 e em 2002 entrou como ator no Odin Teatret. Ele ministrou workshops sobre a técnica da dança dos orixás para estudantes de dança e teatro em torno do mundo e fez coreografias para dança moderna e ballet para companhias no Brasil, Dinamarca e Itália. Trabalhou como ator do Odin Teatret em espetáculo como: *Andersen's dream*, *Great cities under the moon*, *UR-hamlet*, *Ode to progress*. (ODIN TEATRET. Nordisk Teaterlaboratorium. *Augusto Omolú*. Disponível em: <<http://www.odinteatret.dk/about-us/actors/actors-in-the-past/augusto-omolu.aspx>>. Acesso em: 15 out. 2014). Omolú foi assassinado no dia 2 de junho de 2013 em sua casa na Bahia. Sobre o assassinato de Augusto Omolú, ver: VIANNA JUNIOR, Carlos. Multidão se despede de Augusto Omolú. *Tribuna da Bahia*, 05 jun. 2013. (Reportagem on line sobre assassinato de Augusto Omolú). Disponível em: <<http://www.tribunadabahia.com.br/2013/06/05/multidao-se-despede-de-augusto-omulu>>. Acesso em: 03. jun. 2014.

Para que melhor se entenda quais eram os objetivos do workshop no “Odin Teatret” é importante explicar que a Antropologia Teatral tem o objetivo de estudar o comportamento do ser humano utilizando a presença física e mental em uma situação de representação organizada segundo princípios extracotidianos (BARBA, 2012, p. 13). Para o diretor do grupo Eugênio Barba esses princípios são recorrentes e transculturais. E se dividem em oposição, equivalência, virtude da omissão, incoerência coerente, o equilíbrio de luxo ou precário, se constituindo como o campo da pré-expressividade.

O nível pré expressivo é uma categoria pragmática, operativa, ainda que não possa ser separada da expressão. Mas ele é independente da coerência do sentido, o que não quer dizer privado de relações e sim que a diferença se relaciona que este campo se insere na lógica do processo e não do resultado (BARBA, 2009, p. 172). Para a Antropologia Teatral somente com uma eficácia no nível pré-expressivo, isto é, na coerência do processo, o ator poderá ter uma presença cênica acurada. E mais ainda, que a precisão de um ator nesse nível é a medida da sua autonomia como indivíduo e como artista. Segundo Barba, para quem estuda a vida cênica, a diferença entre a pré-expressividade e a expressividade não implica no esquecimento de que o valor do teatro está no sentido que o espetáculo adquire e faz encontrar no seu todo. (BARBA, 2009, p. 168).

Significa seguir os critérios normais de cada homem de ciência e de cada pesquisador empírico: individuar o próprio campo de investigação; tratá-lo como se fosse um campo por si mesmo; traçar fronteiras operativamente úteis; concentrar-se neles, inventariar, comparar, escavar, precisar algumas lógicas de funcionamento; e depois conectar uma outra vez aquele campo ao conjunto do qual se separou apenas com finalidades cognitivas (BARBA, 2009, p. 168).

Portanto, o trabalho com o ator Augusto Omolú se concentrava na lógica do processo no campo pré-expressivo. E pretendia criar possibilidades de desenvolvimento da partitura física a partir de ações corporais pré-organizadas, no caso, coreografadas. Como o trabalho do artista se baseava nas ações que estão na dança dos orixás do candomblé brasileiro<sup>44</sup>, sob o olhar desta pesquisa, foi singular perceber como ele realizava a transição de uma corporeidade cultural encontrada na territorialidade brasileira para o campo da atuação.

---

<sup>44</sup> Para saber mais sobre o candomblé e os orixás ver: VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás deuses iorubás na África e no novo mundo*. 6. ed. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

Porque esse era um método prático que apresentava uma possibilidade de desenvolvimento das estruturas corporais indígenas.

Especificamente nesse trabalho com Augusto, foi importante perceber quais eram as instrumentalizações propostas sobre os movimentos dos orixás para o aprofundamento das ações físicas. Ou seja, entender que aquele estudo não pretendia a “representação dos orixás” no sentido mimético, mas visava uma verticalização sobre as possibilidades de cada movimento e o aprofundamento sobre as intenções interiores do ator conectadas aos movimentos aprendidos.<sup>45</sup> Por causa dessa proposta, eu acabei por ampliar as possibilidades das minhas investigações, por exemplo: sobre como utilizar no estudo do movimento velocidades, ritmos e direções diferentes, a expansão e a contração, as pausas etc. Também eu entendi como algumas referências externas podem ajudar na qualidade dos movimentos, tais como sonoridades ou energias propostas. E, ainda, eu percebi como esse trabalho corporal e o jogo nas improvisações pode ajudar na construção das associações interiores.

Portanto, o trabalho com Omolú foi o fechamento de um período de aprendizados que propiciaram os meios para dar início à particularidade desta pesquisa. Como apresentado, este momento de longa duração foi especialmente marcado: primeiro, pela percepção de que eu poderia fazer um desenho corporal das ações que são referenciais da corporeidade indígena Kamayura. Segundo, pelo entendimento prático do que é o trabalho com uma partitura corporal (corpo-mente), que oportunizou como experimentar e adentrar esse corpo indígena no trabalho de ator.

A análise dessa temporalidade inicial artística me levou a perceber que na busca de expressar o corpo indígena no teatro eu aprendi muito sobre a arte do ator. Como essa corporeidade é significativa nos processos já apresentados na minha experiência, tornou-se um contínuo que foi se constituindo de conhecimentos incorporados, que na curva do tempo foi afirmando identidade, abrindo dúvidas, descobertas, remodelando e se transformando (SCHECHNER, 2003, p. 27). Portanto, na busca de expressar outro corpo que eu fui me

---

<sup>45</sup> Não é o objetivo deste estudo explicar sobre o trabalho com a dança dos orixás, mas para que se possa melhor compreender essa prática, trago o seguinte exemplo de forma objetiva: se o orixá “Ogum” faz o movimento representativo de cortar com uma espada, estudávamos as necessidades corporais deste movimento (abertura dos braços, posição da mão, ajustamento da coluna, das pernas etc). Depois, estudávamos as intenções de cada um desses movimentos, no caso: cortar, matar, defender. Posteriormente e nas improvisações livres, estudávamos como relacionar as estruturas físicas anteriores aprendidas e a criação de outras intenções pessoais.

tornando uma atriz que desenvolveu uma percepção sobre o ofício, sobre as escolhas artísticas e, também, sobre a própria humanidade.

### 2.1.2 Experimentando a corporeidade indígena: primeiras práticas

FIGURA 09 – Tacumã Kamayura e sua esposa Kantsa Kamayura (falecidos). Hábitos de assentar masculino e feminino



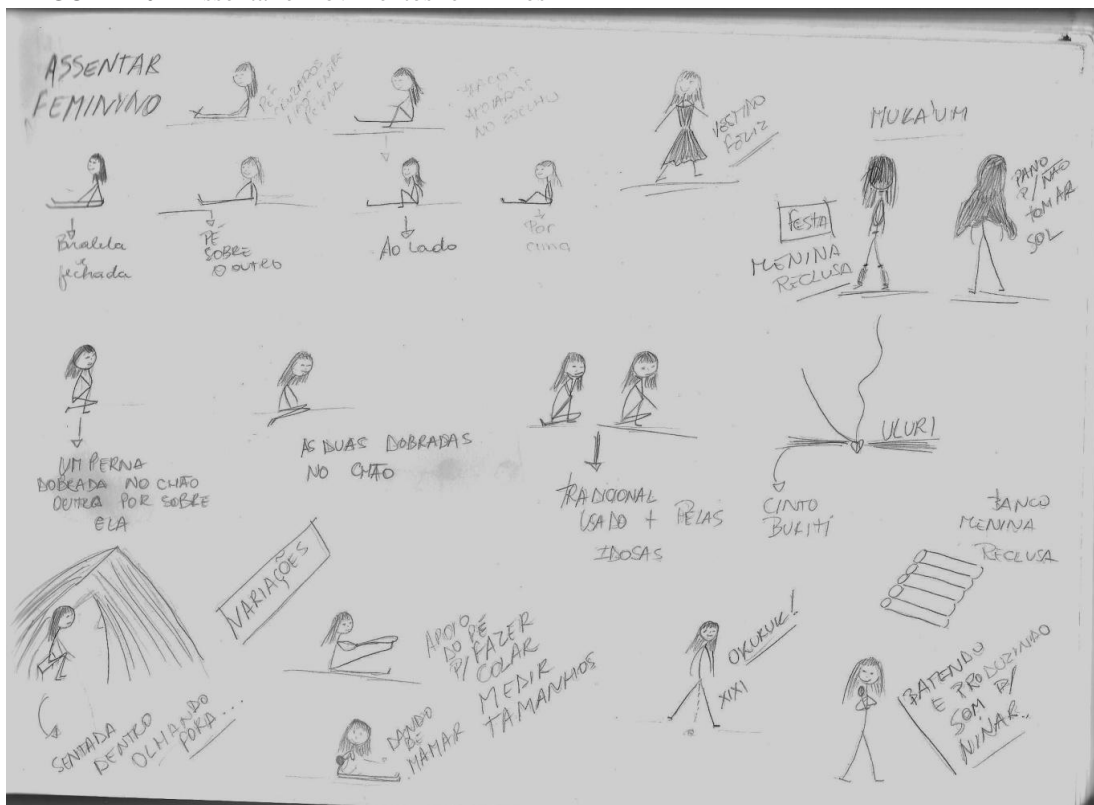
Fonte: Acervo fotográfico Andreia Duarte

Nessa pesquisa artística de transposição da corporeidade indígena para o teatro, eu comecei com foco no estudo do movimento e das intenções pessoais no trabalho de ator. Portanto, um trabalho não atrelado a alguma temática ou mesmo inserido em um processo de criação de um espetáculo. Sob o viés da prática, o que eu fiz para constituir as ações indígenas em sequências corporais foi procurar referências imagéticas, em fotos ou vídeos, referências textuais em produções que eu já havia lido ou nas minhas anotações pessoais. E, principalmente, fazer experimentações corporais registrando em caderno de anotações, desenvolvendo workshops, demonstrações de trabalho de ator e procurando diálogo com outros pesquisadores.

Assim, eu selecionei alguns movimentos característicos da cultura Kamayura em sua maioria cotidianos, também algumas músicas e danças ritualísticas, e comecei a fazer uma sequência, pensando na transmissão e nos trabalhos que poderiam ser aplicados sobre a composição. Por exemplo, um dos comportamentos estudados e organizados foram os modos de assentar, ou seja, as diferenças entre os hábitos dos idosos, das crianças, dos homens, das mulheres.

Consecutivamente, o estudo dos hábitos de assentar foi sendo ampliado pela percepção da relação com os pés, com a coluna, com as transferências de peso, as passagens de um movimento para outro, os locais de sustentação e de mobilização do corpo, daí então, o ritmo, o foco, a dimensão e a relação da partitura com qualidades e improvisações.

FIGURA 10 – Assentar e movimentos femininos



Fonte: Registros feitos em caderno de anotação pessoal de Andreia Duarte

Por esse caminho outras seqüências também foram trabalhadas, tais como os hábitos corporais de apontar com a boca, de esquentar o corpo com o calor do fogo, de esticar a barriga, de secar o cabelo, de arrumar a franja, de se cheirar, de matar mosquito, de se pintar



e, também, de dançar no coletivo, em duplas, individualmente, sobre o movimento coreográfico, a organização no espaço, a relação entre o canto e a dança, o ritmo e a relação dos pés com a terra, a base e o acompanhamento do canto. E ainda, danças de origem ritualística como Jamuricumã que é uma realização de base feminina e a festa do papagaio chamada de Taurauanã, realizada para a diversão, para a brincadeira.

FIGURA 11 – Demonstração de trabalho: a improvisação a partir de princípios físicos



Fonte: Andreia Duarte. Festival de Inverno de Ribeirão Preto, 2011

FIGURA 12 – Índia Kamayura assentada, fazendo esteira com palha de buriti e fio de algodão



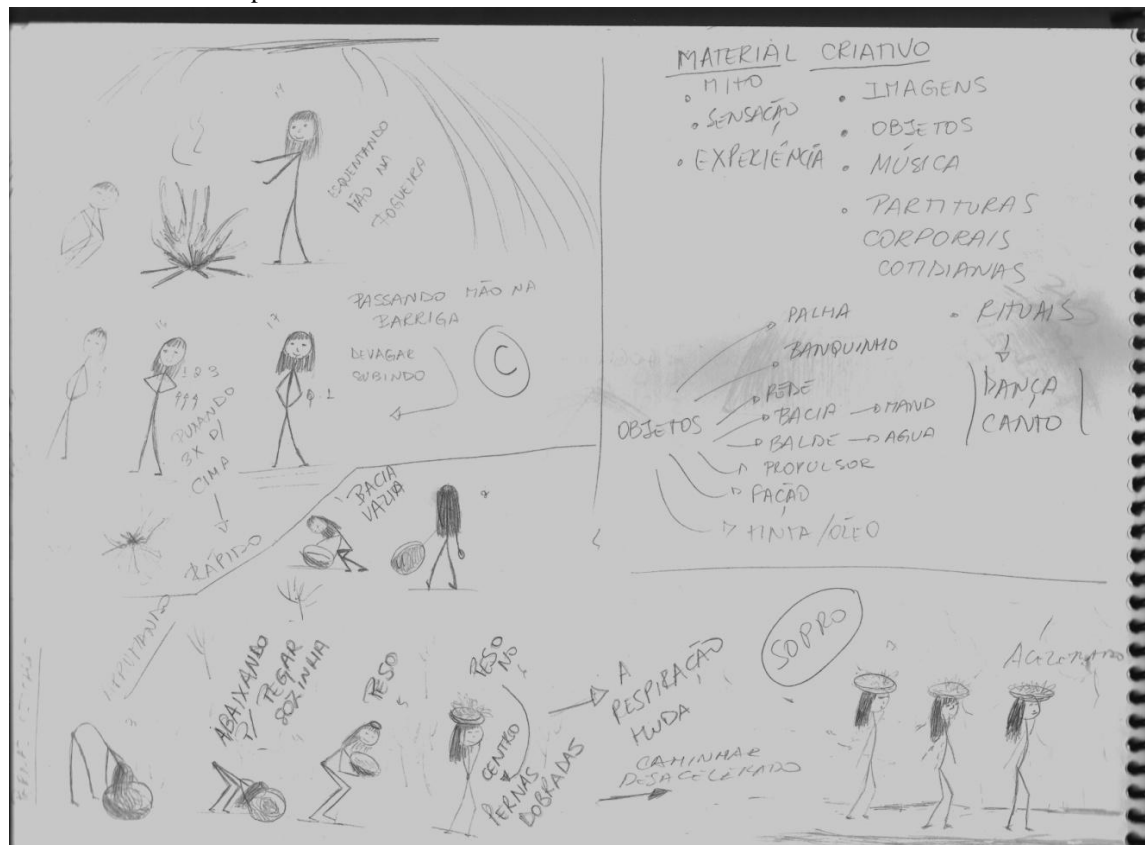
Fonte: Acervo fotográfico Andreia Duarte

A investigação foi sendo aprofundada com a realização de workshops que eu ministrei nos anos de 2010 e 2011. Dentre os movimentos trabalhados, eu apresentei o andar das mulheres e no trabalho da roça utilizando um balde. Eu ensinei para os participantes desde a forma de carregar o objeto vazio na lateralidade do corpo ou sobre a cabeça, o jeito de colocar no chão com a coluna ereta, de agachar para pegar algo tampando a parte interna da perna com o vestido, de carregar o ramo por sobre o ombro, a ajuda mútua para levantar, colocar ou retirar uma bacia pesada do topo da cabeça, o modo de andar das mulheres carregando peso por sobre a cabeça e que muda substancialmente o passo, o ritmo e o equilíbrio do corpo. Para isso, experimentamos os movimentos com o balde vazio, depois com o balde cheio de água para mudar o peso.

Posteriormente e a partir de uma edição pessoal dos movimentos, os participantes dos workshops trabalharam em uma partitura, na qual eu propunha experimentações sobre as relações entre o centro e a extremidade corporal, trabalhos com equilíbrio e desequilíbrio,

velocidades, dimensões, foco, olhar, intenção, relação com o outro e diferentes qualidades energéticas (por exemplo: fogo, água, terra etc). Na edição de toda a materialidade levantada, pois também foram trabalhados alguns movimentos dos orixás<sup>46</sup> e outros recortes de movimentos trazidos pelos alunos, incluíamos um fragmento de texto que era pesquisado com exercícios de intenção, de timbre, relacionando-os às caixas de ressonância corporal e a composição. O material inicial era editado, aprofundado, aberto ao diálogo com a espacialidade e com os outros atores para posteriormente, com o texto, ser apresentado e discutido entre os participantes.

FIGURA 13 – Movimento das mulheres Kamayura. Em cima e na esquerda esquentando mãos e esticando a barriga com os ritmos do movimento. Em baixo movimento de carregar bacia de mandioca e os andares diferentes conforme o peso



Fonte: Desenhos feitos por Andreia Duarte e registrados em caderno de anotação pessoal

### 2.1.3 “Navegando o corpo ao som da palavra”

<sup>46</sup> Depois do workshop com Augusto Omolú no Odin Teatret no ano de 2010, eu continuei estudando e trabalhando com o ator bailarino, por meio da participação em workshops, seminários, demonstração de trabalho, produção de cursos, o que aconteceu até o ano de 2013 momento em que o artista faleceu.

No percurso das experimentações apresentadas acima e, ainda no ano de 2011, recebo o convite da diretora, pesquisadora e atriz Juliana Pautilla do grupo Teatro da Figura<sup>47</sup> para atuar na cidade de Belo Horizonte. A proposta de atuação se inseria em um projeto cênico na linguagem de teatro físico, inspirado no texto “Ode Marítima” do heterônimo Álvaro de Campos do poeta português Fernando Pessoa. Pretendia-se criar um espetáculo a partir de uma pesquisa aprofundada em diversas linguagens que permeiam “o corpo como potência expressiva” (PAUTILLA, 2012).

Dentre os vários motivos pelos quais eu recebi o convite, esse projeto de criação tinha o interesse em estudar a corporeidade e o contexto indígena para serem articulados com a temática da colonização apresentada em uma estrofe da poesia. Quando eu aceito o convite, a pesquisa da transposição do corpo indígena adentra em um processo de criação.

Contudo, esse primeiro momento que eu me inseri ao projeto foi um período reconhecido pelo coletivo participante como um experimento cênico chamado “Navegando o corpo ao som da palavra”. E que propunha, ainda sem nenhum recurso financeiro, aprofundar no entendimento literário da poesia, levantar materiais corporais em relação às imagens propiciadas pela Ode e criar em três meses uma cena resultado.<sup>48</sup>

O experimento, portanto, não tinha a intenção primeira de trazer o corpo indígena já dentro da relação entre colonizador e colonizado. Mas criar materiais corporais e também conhecer na prática a pesquisa pessoal de cada participante. Pelo viés da encenação, o foco do trabalho estava em compreender como naquele coletivo fazer aproximar as referências corporais às imagens dadas pela poesia. E, pelo viés dos atores, o foco estava em aproximar

---

<sup>47</sup> O grupo Teatro da Figura surge em Belo Horizonte, da união de duas propostas-eixo de investigação: a máscara teatral e a preparação do ator a partir de referências da cultura tradicional brasileira. Desde então brotam projetos tendo estes dois elementos como eixo principal de abordagem prática e conceitual. As práticas têm como foco o estudo do corpo, da dramaturgia e da improvisação em diálogo, de maneira interdisciplinar, com a dança e a música. Os estímulos temáticos/estéticos não partem de textos dramáticos, mas do diálogo com a filosofia, a poesia, a escrita do corpo, o discurso musical ([www.teatrodafigura.wordpress.com](http://www.teatrodafigura.wordpress.com)). Juliana Pautilla é atriz, musicista, diretora, fundadora do grupo e presidente legal do Teatro da Figura. Tem constante atuação na cena cultural mineira, atuou nas principais escolas da arte teatral de Belo Horizonte, como professora ou ministrante de oficinas na área de expressão corporal, dança popular cênica e interpretação através da máscara teatral. Mestre em Teatro EBA/UFMG, Pós-graduada Sistema Laban/Bartenieff, Faculdade Angel Viana. Coordenadora Artística de Teatro do Programa Valores de Minas/Plug. Dirigiu: “Ode Marítima” (Teatro da Figura, 2012), “Mais Alto que a Lua” (Pé na Rua 2011 do Galpão Cine-Horto), “Sua Cabeça é a Lei de Mac” (CEFAR Palácio das Artes 2010), “Pedaço de homem cercado de outro por todos os lados”.

<sup>48</sup> Nesse período tivemos apoios do CEFAR – Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte, que nos emprestou uma sala para ensaiar em troca de uma oficina contrapartida aos alunos do curso de teatro, ano de 2011.

corporalmente dos movimentos e transformá-los em uma partitura corporal, viva e eficiente. Para então relacionar todas as propostas buscando a criação da cena final do experimento.

Foi nessa conjuntura e dentro das proposições da linguagem artística, que as sequências de movimentos indígenas que eu havia começado a estudar foram sendo apresentadas. Nas relações com a direção e com os parceiros elas iam sendo entendidas e pesquisadas. Agora, aquelas sequências que antes eram estruturas na pesquisa de atuação sem vínculo com quaisquer temáticas, começavam a servir inicialmente de base, mas depois iam sendo modificadas porque atreladas aos fragmentos imagéticos dados pela literatura referencial.

Por exemplo: eu apresentei as composições desenvolvidas sobre os hábitos corporais Kamayura. Então, nas experimentações coletivas, movimentos como secar o cabelo e ajeitar a franja foram sendo conectados à imagem de “mulheres no porto que esperam os seus amores”. Outra estrutura que eu mostrei foi o comportamento que envolve o assentar. Sobre essa série, o fato das mulheres indígenas manterem a preocupação de não assentar de perna aberta foi tornando-se foco de investigação. Nas variações do processo de criação e no estudo das velocidades, a composição foi sendo ligada às imagens das “mulheres-sereias que seduzem os seus ouvintes por meio dos seus cantos”.

#### **2.1.4 Algumas reflexões**

Todas essas experimentações iniciais levantaram algumas questões. A primeira delas é que eu fui percebendo que no decorrer da pesquisa prática em sala de trabalho, conforme eu fui experimentando e transmitindo as ações indígenas em forma de sequências corporais, a minha memória corpórea e afetiva ia sendo ativada.

Acontece que ao trazer em mim essas referências da corporeidade indígena para a prática nas salas de trabalho elas tornaram-se um ponto de partida que auxiliaram o desenvolvimento de um desenho corporal; porém articuladas à minha subjetividade, essa forma foi muitas vezes se modificando, adquirindo um tempo rítmico específico, trazendo detalhes, introduzindo características que não foram anteriormente planejadas. Mas que foram sentidas no momento do fazer.

Essa percepção começou a levantar a reflexão de que toda corporeidade encerra em si a potência da memória. Isso por meio de um processo que se dá no ato do fazer, na busca do “como” foi feito e no deixar o corpo responder sem o bloqueio de uma mente que quer controlar e entender tudo.<sup>49</sup> No caso dessa investigação, ao retornar por meio da prática artística às ações corpóreas Kamayura que, por sua vez, já haviam sido apreendidas na minha experiência corporal, naturalmente as lembranças foram intensificadas e auxiliaram no aprimoramento do trabalho. Tudo isso mostrou na prática, a importância de uma experiência anterior e pessoal com a corporeidade cultural que está sendo referência nos estudos da atuação.

Há ainda outra questão importante que essas experimentações iniciais levantaram. Após trazer o corpo indígena para práticas de atuação sem vínculo com uma temática relacionada ao contexto que essa corporeidade se insere, eu comecei a perceber que toda àquela expressão inicial e que era importante para a minha pesquisa, acabava por se transformar em outra proposta. Em outra expressão que não indígena. E essa problemática foi tornando-se mais clara após o experimento cênico “Navegando o corpo ao som da palavra”. Porque nós, artistas, trabalhamos com expressões da corporeidade indígena que depois, na criação, viraram outras referências corporais (mulheres-sereias, mulheres no porto).

Então, isso levantou a seguinte pergunta: se toda aquela expressão indígena carregada de contexto e de sentido, não surgir enquanto resultado, qual seria a importância dessa referência corporal dentro de uma criação? Essas demandas mostraram que por meio da prática eu aprendi a não se interessar por trabalhar às referências corporais Kamayura de forma isolada. Mas atreladas a um trabalho que se interessa por articular a criação com temas que envolvem o contexto indígena.

Finalmente, todas essas questões foram sendo aprofundadas e transformadas com a criação do espetáculo “Ode Marítima”. Principalmente porque quando foi possível a sua realização, os estudos relacionados à minha pesquisa adentraram em um diálogo que aprofundou as relações entre o contexto cultural indígena, a temática da colonização proposta pela poesia e a experiência vivida na aldeia.

---

<sup>49</sup> Thomas Richards na descrição de seus aprendizados com o diretor Grotowski apresenta como a memória emerge pelo ato do fazer, discutindo as diferenças entre querer simbolizar alguma coisa, representar e sentir. (RICHARDS, 2014, p. 66 – 79).

## 2.2 O espetáculo “Ode Marítima”, uma viagem da sensação

### 2.2.1 A obra poética

*Sozinho, no cais deserto, a essa manhã de Verão,  
 Olho pro lado da barra, olho pro Indefinido,  
 Olho e contenta-me ver,  
 Pequeno, negro e claro, um pacote entrando.  
 Vem muito longe, nítido, clássico à sua maneira.  
 Deixa no ar distante atrás de si a orla vã do seu fumo.  
 Vem entrando, e a manhã entra com ele, e no rio,  
 Aqui, acolá, acorda a vida marítima,  
 Erguem-se velas, avançam rebocadores,  
 Surgem barcos pequenos de trás dos navios que estão no porto.  
 Há uma vaga brisa.  
 Mas a minh'alma está com o que vejo menos.  
 Com o pacote que entra,  
 Porque ele está com a Distância, com a Manhã,  
 Com o sentido marítimo desta Hora,  
 Com a doçura dolorosa que sobe em mim como uma náusea,  
 Como um começar a enjoar, mas no espírito. [...] <sup>50</sup>*

A poesia “Ode Marítima” publicada em Lisboa em 1915, na segunda e última edição da revista *Orpheu*, foi escrita pelo heterônimo Álvaro de Campos do poeta português Fernando Pessoa. No poema, um homem está no porto contemplando o horizonte do mar quando sua emoção é ativada por um pacote que ainda distante começa a entrar na barra. Toda a paisagem exterior aguça sua imaginação e numa espécie de orgia de sensações, ele se vê e se projeta em viagens fantásticas, em portos do mundo, mergulhado num mar simbólico, subjetivo. A partir desta viagem metafórica, Álvaro adentra em questões humanas essenciais e atuais: vida-morte, consciência-delírio, unidade-multiplicidade, indivíduo-humanidade.<sup>51</sup>

A obra produzida em um contexto sob a influência do movimento artístico literário Futurismo que ressaltava a velocidade do avanço tecnológico do início do século XIX dialoga com a personalidade dual do heterônimo que era ao mesmo tempo engenheiro mecânico e naval, entusiasta sensacionista como nos mostra os seguintes versos:

<sup>50</sup> CAMPOS, Álvaro. *Ode Marítima*. Lisboa, 1915. Disponível em: <<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=2241>>. Acesso em: 29 out. 2014.

<sup>51</sup> TEATRO DA FIGURA. *Ode Marítima*: livre inspiração do texto homônimo do heterônimo Álvaro de Campos, do poeta Fernando Pessoa. Direção Juliana Pautilla. Belo Horizonte, Prêmio Myriam Muniz 2011, Prêmio Iluminação SINPARC 2013. Book de apresentação.

E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas, Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro, Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira, De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares! [...] (CAMPOS)<sup>52</sup>

Nessa fase, Juliana Pautilla (2012a, p. 3) explica que para Álvaro de Campos foi no encontro dos poetas Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro que a corrente estético-filosófica sensacionismo foi criada. Essa corrente propunha que a arte universal e cosmopolita não devia ter regras, mas o objetivo de ser a síntese de tudo, comparando ao essencial que se produziu nas artes antigas do ocidente. Coerente a este pensamento Álvaro produz o texto “Apontamentos para uma estética não aristotélica” no qual fundamenta alguns princípios da estética, como se fosse uma espécie de manual prático<sup>53</sup> e uma forma de afirmar a sua própria arte:

Ora a arte, como é feita por se sentir e para se sentir — sem o que seria ciência ou propaganda — baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a *vida* da arte. Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a ação e a reação que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se lhe dão vida.

[...]

De resto, até hoje, data em que aparece pela primeira vez uma autêntica doutrina não aristotélica da arte, só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes — a *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima* — que publiquei no «*Orpheu*». Não pergunto se isto é imodéstia. Afirno que é verdade. (CAMPOS).<sup>54</sup>

Assim sendo, a arte feita por Álvaro de Campos e escrita no período da primeira guerra mundial era um momento de exaltação do artista, da busca de uma poesia que via a força como potência do ser, como potência de transformação porque para o poeta só se transformando poderia ser o Todo, e sentir tudo de todas as formas, tal como nos explica o teórico em literatura clássica Márcio Meirelles (2012):<sup>55</sup>

A Ode Marítima é a transformação do poeta no mundo. Porque o sensacionismo propõe também uma tentativa de você abarcar todas as sensações possíveis, na hora

<sup>52</sup> CAMPOS, 1915.

<sup>53</sup> PAUTILLA, Juliana. Poesia em cena. *Jornal Estado de Minas*. Caderno Pensar, n. 13 out. p. 3. 2012a.

<sup>54</sup> CAMPOS, opus cit.

<sup>55</sup> MEIRELES, Márcio. *Consultoria literária no projeto de montagem espetáculo Ode Marítima*: registro em vídeo por Daniel Carneiro, 2012. Belo Horizonte: Teatro da Figura. Projeto Myriam Muniz, 2011.

que você alcança todas as sensações possíveis, na hora que você toma consciência de todas as sensações, e pior ainda, na hora que você toma consciência da consciência de todas essas sensações, aí sim você pode chegar à abstração, que é a abstração da poesia. Essa abstração tem que ser na experimentação total. Tanto que ele sai experimentando, ele vai virando, ele vira o mar, ele vira pirata, ele vira a mulher violada pelo pirata, porque ele tem que se tornar tudo, na hora que ele se torna tudo ele se torna universal. É só na hora que ele se torna tudo, que ele experimenta tudo, que ele fala que o mar é o mundo, ele está é na verdade experimentando o mundo inteiro, então ele se torna um com o mundo, no mar absoluto, no cais além do cais (MEIRELLES, 2012).<sup>56</sup>

Todas essas sensações sentidas, imaginadas, postas em transformação na “Ode Marítima” são como a bela imagem cedida por Meirelles em nossa consultoria literária: a de um homem parado no porto diante do mar se emocionando com o intumescimento da onda, a onda que começa a crescer ao mesmo tempo em que na poesia o volante começa a girar. “*E dentro de mim um volante começa a girar lentamente [...]*” (CAMPOS, 1915).

O volante é uma peça de relógio mecânico que na obra integra a máquina ao bios humano, assim como inúmeros elementos concretos ligados ao universo náutico: enxárcias – veias, amarras – músculos, entre outros (PAUTILLA, 2012a). Essa é a chave de abertura que gira por toda a viagem criada por Álvaro de Campos, que para além das diversas imagens produzidas pela poesia, que passam pelo cais, pelos navios que entram e saem dos portos, os marinheiros e seus barcos, as colônias, os piratas, as mulheres, as sereias, dentre tantas outras; há um mergulho sensitivo sobre a atmosfera e as cores dos momentos, pela alusão à frescura da manhã, pelo calor que arde na face, pelo chamamento por fogo, por sangue, pela explosão do estro poético partindo-o “[...] *o mundo em vermelho*”.<sup>57</sup>

Coerente com movimento da onda, ou melhor, do volante, a própria estruturação poética vai se mostrando cada vez mais intensa, seja por meio dos versos que vão se tornando menores, por meio das sequências de verbos – um atrás do outro, ou mesmo pelas estruturas nominais isoladas que fazem o tempo da fala acelerar (MEIRELLES, 2012). Mas também da produção de emoção até o alcance do ápice, quando emerge a ruptura e a velocidade do volante começa lentamente a decrescer.

*Parte-se em mim qualquer coisa. O vermelho anoiteceu.  
Senti demais para poder continuar a sentir.*

---

<sup>56</sup> MEIRELES, 2012.

<sup>57</sup> CAMPOS, 1915.



*Esgotou-se-me a alma, ficou só um eco dentro de mim.  
Decresce sensivelmente a velocidade do volante [...]. (CAMPOS, 1915).*

Nessa oscilação decrescente a memória e a saudade da infância reverberam, o mundo moderno é exaltado com suas máquinas e atividades comerciais. O volante pára. O respiro daquele homem a transbordar de emoção se esvai junto ao navio que a meio rio torna-se um ponto vago no horizonte e cada vez mais vago. E assim o engenheiro Álvaro de Campos retorna ao porto de onde nunca saiu: *“e a hora real e nua como um cais já sem navios, E o giro lento do guindaste que como um compasso que gira, Traça um semicírculo de não sei que emoção, No silêncio comovido da minh`alma”*<sup>58</sup>...

Finalmente, foi essa conjuntura da criação poética que se tornou o referencial temático da produção criativa do espetáculo cênico “Ode Marítima” do grupo Teatro da Figura. Na pulsão imaginária de um homem parado no porto, pelo intermédio de uma ode, ou seja, uma poesia de evocação, na figura de um heterônimo a clamar por todos os homens em todas as situações.

### 2.2.2 A linguagem do teatro físico e o espetáculo.

FIGURA 14 – Espetáculo “Ode Marítima”



Crédito: Naty Torres

---

<sup>58</sup> CAMPOS, 1915

O espetáculo “Ode Marítima” inspirado na poesia de Álvaro de Campos, abrangeu não somente as imagens que aparecem na leitura do texto, mas deixou-se viajar nas reverberações do sensacionismo, da experiência e da transformação. Tudo especialmente atravessado pela pesquisa de linguagem do teatro físico proporcionando experimentações do corpo enquanto expressão primeira, lugar de sentir e fazer sentir. Portanto, as bases da criação fundam-se na forte relação entre as inspirações textuais e a pesquisa de uma linguagem que valoriza a corporeidade do ator. Essas são as circunstâncias em que todo o processo foi constituído, tal como a *cena do índio*.

O teatro físico se fez presente nas práticas do Teatro da Figura antes mesmo de assim ser reconhecido pelo grupo e estava totalmente implicado na idealização do espetáculo, como nos mostra a diretora Juliana Pautilla (2012b), em entrevista:<sup>59</sup>

O texto (Ode Marítima) eu conheci há uns 10 anos atrás, talvez um pouco mais, uns 15 anos, e eu fiquei muito impressionada. Assim, era um momento da minha vida que eu estava fazendo muitas mudanças, querendo mudanças, eu fiquei muito impressionada e chamei uma amiga para fazer, Helena Mauro, na época a gente participava de um grupo e acabou não acontecendo. Daí, passar os anos, eu fundei o grupo Teatro da Figura onde a gente começou a investigar umas pesquisas que tinha muito a ver com o ator e o treinamento do ator, e esse trabalho a partir do treinamento, ele veio muito em função do desejo de intensificar um trabalho que hoje a gente chama de teatro físico, mas que na época a gente não dava esse nome (PAUTILLA, 2012b).<sup>60</sup>

A discussão, por esse viés, abre para o conceito do Teatro Físico articulando a sua proposta com os percursos traçados, que retornaram e se afirmaram enquanto estruturais nessa criação espetacular. Mesmo trabalhando com uma linguagem em comum, cada grupo ou processo cria uma própria metodologia que ao ser mapeada, demonstra o que tornou significativo e influenciou o resultado. Como nos explica Romano (2005, p. 176) na solução de problemas que é um espetáculo, um universo de hábitos e práticas vai sendo arquitetado, na repetição de caminhos e comportamentos acaba-se por criar um jeito de operacionalizar os recursos disponíveis. Essa dinâmica nasce da relação entre os participantes e vai tornando-se comum a todos dentro de um processo de trabalho, na forma de um treino particular.

<sup>59</sup> Vários momentos da montagem do espetáculo “Ode Marítima” tiveram seu registro em vídeo, tais como ensaios, a imersão em Lavras Novas, entrevistas na estreia, o próprio espetáculo, making-off da estreia, entrevistas com a equipe denominada de “Registro de Viagem”. Todos os registros foram feitos por Juliana Pautilla e Daniel Carneiro, Belo Horizonte, Lavras Novas, 2012.

<sup>60</sup> PAUTILLA, Juliana. Entrevista cedida ao “Registro de viagem” na estreia do espetáculo “Ode Marítima”, realizado por Daniel Carneiro, 2012b. Teatro da Figura. Prêmio Myriam Muniz, 2011.

Então, o termo Teatro Físico tornou-se conhecido nas artes cênicas nas três últimas décadas do século XX, caracterizando uma nova tendência teatral. Acredita-se que a denominação tenha sido cunhada na Inglaterra, vindo a definir uma gama bastante diversa de criações que transitam numa área de cruzamento entre a Dança, o Teatro, a Mímica e o Circo; e tendo como mestres principais nomes como Étienne Decroux, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. O Teatro Físico quer enfatizar a materialidade do evento, *physical* poderia ser traduzido como “conectado ou relativo ao corpo”, correspondendo àquilo que pode ser sentido ou visto e que não existe apenas numa dimensão espiritual ou mental (ROMANO, p. 16–33).

Dentre as várias características que podemos encontrar ligadas ao termo Teatro Físico existem algumas que são caras à sua formulação e que também são imbricadas nas práticas da linguagem realizada no Brasil<sup>61</sup>, como no grupo Teatro da Figura. É um teatro que não tem como ponto de partida para a constituição da cena um texto dramático escrito – no sentido tradicional, há um cruzamento de linguagens, caracteriza-se por uma participação colaborativa da equipe, com foco especial nas experimentações corporais do ator-criador e por seu treinamento técnico corporal vocal, que inclui a expressividade da voz e da linguagem verbal aparecendo em diferentes formas de elaboração do código, como ruídos, respiração, textos organizados, canções etc (ROMANO, p. 186). Assim, há um rompimento com as formas dramáticas convencionais, também um forte apelo visual e o texto aproxima do conceito de “dramaturgia da cena” de Eugênio Barba<sup>62</sup>, que inclui além do texto escrito, aspectos físicos, visuais e espaciais da cena.

Para G. E. Gordon<sup>63</sup> a dimensão ideológica é um dos principais fatores de unificação entre os espetáculos de Teatro Físico, que tendo o corpo como base da investigação, possui uma clara intenção política que pretende:

[...] romper com as polaridades tradicionalmente aceitas pela cultura ocidental – masculino e feminino, intelecto e emoção, ciência e arte – que nascem da cisão e contraposição fundamental entre corpo e mente. Mais do que isso, sua postura ideológica é de oposição a essa polarização, contrapondo à tese da supremacia da mente sobre o corpo a defesa da potência e legitimidade do corpo, em todas as suas formas de expressão. A nova fisicalidade proposta por esse modo de fazer teatral

<sup>61</sup> ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2005.

<sup>62</sup> BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: UNICAMP, 2012, p. 66 – 71.

<sup>63</sup> GORDON, G. E. Motion arrested: body politics and struggle for physical theatre. Inaugural lecture delivered at Rhodes University. Grahamstown: Dupli-Print, s.d. In: ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*, São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2005, p. 35.

aposta na corporeidade e confronta conscientemente os padrões convencionais de sexualidade, gênero e raça. (GORDON, s.d. In: ROMANO, 2005. p. 35).

A noção dessa corporeidade abarca o corpo-voz do ator como totalidade expressiva a partir da sua materialidade, do que Fischer-Lichte<sup>64</sup> define como “ter um corpo” e “ser um corpo”. Essa noção pressupõe as subjetividades desse corpo e se interessa por ele não apenas como objeto e produtor de signos, mas como a experiência humana que alimenta o corpo estético. A experiência humana é, antes de tudo, física, corpórea e imprescindível para o corpo-voz, material primeiro da construção da cena (CARNEIRO, 2013, p. 26).

O conhecimento incorporado da experimentação na vida humana é algo que se torna triplamente fundamental no processo de criação do espetáculo “Ode Marítima”. Primeiro porque, como mostrado acima, é na experimentação total e pelo corpo em sua transformação que o poeta produz a sua obra e se entrega ao estro poético (referência textual), segundo porque desde o início da criação a valorização da vivência de cada participante foi uma forma de integração ao próprio processo e terceiro porque foi na investigação da corporeidade produzindo uma experiência pela sensação que as ações do projeto artístico se realizaram:

[...] a ideia era de pensar a palavra não só como sentido, com o significado dela, mas o que ela poderia gerar para o corpo. Em termo de sensações. E pesquisando a obra a gente entrou nessa relação mesmo do sensacionismo e com uma pesquisa estética de linguagem com a própria obra. Então, ao mesmo tempo que é temático tem esse viés de linguagem, a gente pode trabalhar com esses princípios expressivos que estão na própria literatura ou que estão no corpo ou que estão na música e a gente colocar isso em cena. (PAUTILLA, 2012b).<sup>65</sup>

Na busca de aprofundar nessa idealização teatral que, em setembro de 2010, quando ao projeto foram integrados quatro atores<sup>66</sup>, começaram os treinamentos físicos

<sup>64</sup> FISCHER-LICHTE, Erika The performative generation of materiality. In: The transformative power of performance: a new aesthetics. London and New York: Routledge, cap. 2, p. 76, 2008 apud CARNEIRO, Juliana. *Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do Farm in the Cave: inspirações brasileiras no espetáculo The theatre*. 2013. 126 p. Dissertação (Mestrado em Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

<sup>65</sup> PAUTILLA, Juliana. Entrevista cedida ao “Registro de viagem” na estreia do espetáculo “Ode Marítima”, realizado por Daniel Carneiro, 2012b. Teatro da Figura. Prêmio Myriam Muniz, 2011.

<sup>66</sup> Os atores: Daniela Perucci, Marcelo Alessio, Sinara Telles e Rogério Gomes.

partindo de elementos da cultura popular, como o cavalo marinho e do estudo do texto. Já no ano de 2011, o grupo retorna no segundo semestre e agora com a minha entrada e da atriz e musicista Helena Mauro, naquele período mencionado como “Navegando o corpo ao som da palavra” e pelo qual se estruturaram alguns métodos e técnicas que percorreram todo o trabalho. Por exemplo, a proposição do que nós atores chamamos de “preparação”, ou seja, momento inicial de alongar, aquecer, se reconhecer no espaço etc; como um viés não anterior, mas já como lugar de entrada do jogo cênico. Também na relação corpo-voz-som, vistos como elementos em uma unicidade; seja na busca da consciência vocal, no surgimento das intenções da fala como consequência dos impulsos corporais, na própria estruturação das vozes enquanto sonoridade da encenação e não como ação isolada. Trabalhos articulados com a pesquisa profissional e de vida da artista Helena Mauro, que entende ser fundamental aos estudos vocais uma dimensão mais abrangente do corpo e não só do aparelho fonador e dos músculos respiratórios. Mas sim, experimentar o corpo-voz em interação e movimento, fazendo parte de uma ação e, o essencial, na dimensão de um todo que é o próprio ser humano (MAURO, 2011, p. 20).

Com uma equipe de artistas, pesquisadores e profissionais procedidos de diversas áreas: dança contemporânea, encenação, voz-corpo, máscara, música, cultura, vídeo e artes cênicas em geral, somente com a aprovação no Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2011<sup>67</sup> e com o apoio do Teatro Universitário da UFMG que conseguimos mergulhar “*mar adentro*” tanto na estética como na linguagem; continuando os encontros do dia 24 de janeiro de 2012 e estreando o espetáculo no dia 20 de setembro do mesmo ano.

Das ações que emergem na prática apresento algumas que afirmam a metodologia e as técnicas que foram exploradas e que são relacionadas com a linguagem do teatro físico. O primeiro exemplo foi proposto como a experimentação inicial do ano e pretendia que os atores descrevessem fisicamente a viagem de Álvaro de Campos, ou seja, com o corpo, sem palavra e som, trabalhando apenas com figurino. O trabalho tinha como premissas as seguintes perguntas: Qual imagem te arrebata? Qual te dá medo? Qual nunca faria? Qual começaria? E as seguintes indicações: se deixar levar pelo ritmo, procure não ilustrar, não reproduzir e não imitar. Deixar a sensação entrar no seu corpo mesmo que não seja explicável em palavras.<sup>68</sup> Por conseguinte, cada ator mapeou o texto a partir daquilo que mais o movia,

<sup>67</sup> Prêmio de Teatro Myriam Muniz é um edital da FUNARTE – Fundação Nacional de Arte que financia montagens e circulações de grupos de teatro no Brasil (site: [www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br)).

<sup>68</sup> PAUTILLA, Juliana. *Caderno pessoal de anotações de todo o processo da Ode Marítima*, 2010-2012.

editou e organizou o material em uma partitura corpórea. Os resultados que se baseavam na literatura e também em emoções pessoais se mostraram contidos de um ritmo coerente à fluência poética, apresentavam uma proposta de roteiro e uma dramaturgia de movimento. Deste exercício, alguns materiais ficaram no espetáculo, como a ação identificada como “enforcar com o cabelo” que se fixou na “cena do índio”.

Outro trabalho importante foi a escolha de objetos que dentre outras propostas, acreditávamos que poderiam ser do escritor Fernando Pessoa. A minha opção foi o objeto “papel”, pois estudando o poeta, além de compreender que ele vivia em função de sua escrita, ao que parece guardou na grande arca que ficava em seu quarto mais de vinte e cinco mil folhas escritas.<sup>69</sup> A proposição não tinha o objetivo em si de criar uma relação direta do ator com o objeto para a cena, mas sim, a partir de um trabalho sensitivo, do toque, do cheiro, da escuta, do olhar, do peso criar uma sequência de movimentos. As indicações da pesquisa e copiadas do meu caderno de anotações<sup>70</sup> eram as seguintes: “a relação não deve ser imposta, deixe acontecer, deixe o objeto dar a oportunidade, é um trabalho sinestésico. É interessante ver que existe uma relação do ator com algo”.

FIGURA 15 – Cena do porto, espetáculo “Ode Marítima”.  
Direção Juliana Pautilla. Teatro da Figura, 2012



Crédito: Naty Torres

<sup>69</sup> CASA FERNANDO PESSOA. Disponível em: <<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/>>. Acesso em: 25 de maio 2015.

<sup>70</sup> FIGUEIREDO, Andreia. Caderno pessoal de anotações de todo o processo “Ode Marítima”, Belo Horizonte, 2011-2012.

Esta é uma frase que ecoou em todo o processo e se concretizou na presente pesquisa. Nada ali estava vazio, o ator deveria estar ocupado com os movimentos provindos da relação de sensação. A partitura física criada com o papel (no meu caso) transformou-se em ações de outra cena chamada “cena do porto” que, revestida pelas especificidades dramáticas da musicalidade, da iluminação, do figurino, da relação entre os outros atores e da trama em seu conjunto se impôs pela profunda conexão entre o sensitivo do ator com o papel (algo real) e o lúdico (ficcional).

Nesse sentido, relacionamos com Romano (2005, p. 180) quando diz que a técnica corporal no Teatro Físico operacionaliza, ou seja, materializa (torna fato) o impulso criador, ou ainda, estabelece o fluxo comunicativo entre a pessoa do ator e seu “fazer” no e através do corpo. Mas também com Thomas Richards (2014, p 75) que nas discussões sobre as ações físicas nos diz que a chave reside em fazer verdadeiramente, ou seja, não interpretar e simplesmente fazer. No caso, a relação sensitiva e objetiva que eu fiz com o papel (respirar com o papel na barriga, deixar o papel cair e olhar, sentir o papel nos pés, passar a mão no papel e puxá-lo, brincar com o papel no ar sem deixá-lo cair, levá-lo para o ombro, ouvir o som do papel, equilibrá-lo por sobre a cabeça, deixá-lo cair, olhar, não querer mais e ir) se tornou base na construção da linha das ações e das associações internas, que foram integradas e executadas em cena. Assim, a partitura passou a ser integrada na encenação se estabelecendo em um lugar em que o ator é menos personagem e mais ator/performer, ou seja, no terreno da “apresentação” como explica a autora: “[...] o tempo da apresentação do ator no Teatro Físico inclui uma simultaneidade entre o real e o ficcional; ao experimentar agir materialmente, o intérprete provoca novas interações simbólicas no espaço e no tempo do evento (ROMANO, p 198)”.

Por essa construção sinestésica há ainda dois trabalhos que considero essenciais no diálogo entre “o tema e a linguagem”: o primeiro é a relação com o ritmo da poesia. Captávamos os andamentos da métrica textual escrevendo-os com símbolos musicais em forma de frases, depois estudávamos esses ritmos com palmas, para subsequente colocá-los em outras partes do corpo e, então, fazer arranjos com o conjunto dos fraseamentos corporais. Era como se quiséssemos em nosso corpo mapear o texto para além das imagens e ou sensações, mas adentrando em sua estrutura, tornando-a parte integrante de nós.

Igualmente importante foi o trabalho com a musicalidade, que assessorado pelo etnomusicólogo Daniel Magalhães<sup>71</sup> foi embasado em cantigas que dizem respeito às navegações portuguesas, por exemplo, a seguinte música da “cena da infância”: “*Lá vem a nau Catrineta, que tem muito o que contar. Escutai se q’reis ouvir, uma história de pasmar*”.<sup>72</sup> As músicas cantadas foram inseridas como dramaturgia sonora, dialogando com os momentos e as nuances do espetáculo. Não era uma trilha – havia outros sons nessa função. A própria voz e arranjos foram trabalhados buscando a poética de cada momento.

O conjunto de toda essa viagem que partia de pontos concretos delimitados pela pesquisa, era ao mesmo tempo plasmado por uma imanência da transformação, da aceitação do acaso, como nos mostra a diretora Juliana Pautilla no folder do espetáculo: “[...] as relações entre viagem, processo de criação e busca pessoal na arte são análogas. Durante todo o processo vi-me com os olhos mareados, absorvida pela possibilidade. O coração e a necessidade de incluir o acaso (que se revela como presente)” (PAUTILLA, 2012a). As experimentações que foram em uma diversidade qualitativa e quantitativa maiores das expressas nesta dissertação, inclusive nas buscas técnicas – tal como o contato improvisação, traziam o frescor do inesperado de uma viagem que nunca se sabe ao certo como irá terminar. Aberto ao devir o processo do espetáculo “Ode Marítima” possibilitou que cada ator fosse se escolhendo na linguagem a partir do que vinha pesquisando e compartilhando na criação, por isso que fomos embrenhando-nos em uma vontade de um “ir” e de um “chegar mesmo não sabendo onde”. Era uma necessidade de realização, para alguns uma necessidade apenas profissional, para outros – muito pessoal, porém, para o resultado era como se já não fosse mais o eu em um corpo todo e sim um Todo na multiplicidade do ser.

### 2.3 A cena do índio do espetáculo “Ode Marítima”

*Nawika, nawika wi’u  
Nawika wi’u weke ne ahu, aia haha hu.  
I hoho i hoho i hehe.  
I hoho i hehe ahu, aia haha hu.  
He ha, ko ha. He ha, ko ha.*

<sup>71</sup> Daniel Magalhães realizou a consultoria em etnomusicologia no projeto de montagem do espetáculo “Ode Marítima”. Teatro da Figura. Projeto Myriam Muniz 2011.

<sup>72</sup> Cantiga cantada na “cena da infância” no espetáculo “Ode Marítima”.



*He haha, ko haha, he haha, ko haha.  
He ha. Ko ha. He ha. Ko há.<sup>73</sup>*

Aquele homem olhando o mar na ode de Álvaro de Campos traz uma identificação poética com o país Portugal. Porque aquele homem parado no porto, virado de costas para Espanha e de frente para o Atlântico é o símbolo de quem preso e delimitado geograficamente vê o mar como possibilidade de libertação. Afinal, “Portugal é o país do mar, a jangada que está lá prestes a sair”, como nos disse o nosso consultor literário Márcio Meirelles (2012). Por isso querer ser tudo no mar, o Navio-Nação que traz toda a liberdade dos descobrimentos das novas terras e de outras possibilidades de vidas, junto a toda violência do processo de colonização que sofreram os territórios cheios de existência, como o Brasil.

A temática da colonização portuguesa está no texto “Ode Marítima”, entretanto na poesia a referência é sobre a África e tem o ponto de vista do colonizador “*que destes o primeiro espasmo europeu às negras atônitas!*”,<sup>74</sup> como nos mostra a seguinte estrofe do poema:

*[...] Eh-eh-eh-eh-eh-eh eh-eh!  
Homens que erguestes padrões, que destes nomes a cabos!  
Homens que negociastes pela primeira vez com pretos!  
Que primeiro vendestes escravos de novas terras!  
Que destes o primeiro espasmo europeu às negras atônitas!  
Que trouxestes ouro, missanga, madeiras cheirosas, setas,  
De encostas explodindo em verde vegetação!  
Homens que saqueastes tranquilas povoações africanas,  
Que fizestes fugir com o ruído de canhões essas raças,  
Que matastes, roubastes, torturastes, ganhastes  
Os prêmios de Novidade de quem, de cabeça baixa,  
Arremete contra o mistério de novos mares! Eh-eh-eh-eh-eh!  
A vós todos num, a vós todos em vós todos como um,  
A vós todos misturados, entrecruzados,  
A vós todos sangrentos, violentos, odiados, temidos, sagrados,  
Eu vos saúdo, eu vos saúdo, eu vos saúdo! [...] (CAMPOS, 1915).*

<sup>73</sup> Fragmento da música feminina do ritual Iamuricumã pertencente ao Alto Xingu e que começa a cena do índio no espetáculo “Ode Marítima”.

<sup>74</sup> CAMPOS, 1915.

Todavia, como bem fala a diretora Juliana Pautilla (PAUTILLA, 2012b): *“só que o meu ponto de vista é de quem estava aqui. E nada melhor que o índio para falar disso”*. Portanto é neste lugar de brasileiros que conhecem a história do seu país colonizado por Portugal, que os integrantes do processo criativo foram encontrar com a questão indígena mantendo, na dramaturgia do espetáculo a conquista violenta do colonizador.

Depois das primeiras experimentações feitas com o movimento indígena (mostradas anteriormente) e mesmo continuando a treinar algumas das sequências no ano de 2012, nós mudamos o foco procurando entender a partir da contextualização cultural. Assim, entrei como responsável pela pesquisa indígena e, como proposição da direção, eu realizei uma palestra com foco nos Kamayura, na qual utilizei diversos materiais como mitologias, fotografias, livros, mapas, e segui um planejamento que perpassou pela especificidade cultural, ampliando para as questões que envolvem as populações próximas às terras indígenas e depois as relações generalizadas com a sociedade brasileira. Neste sentido, percebe-se que na contextualização também foi colocado o meu ponto de vista, ou seja, de que para além da beleza pitoresca e da estética diferenciada que existe nas culturas indígenas de nosso Brasil, há muita discriminação, preconceito, desinformação sobre esses povos, e ainda muita dificuldade de entendimento na relação de contato entre as culturas indígenas e a sociedade envolvente nacional.

Nesse percurso da construção da “cena do índio”, alguns materiais cênicos começaram lentamente a serem levantados. Mas, o aprofundamento veio com a realização de uma imersão artística, feita com os atores, a direção e o profissional responsável pelo registro em vídeo. O mergulho na proposta foi organizado em dez dias, no distrito de Lavras Novas da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, em uma casa de cultura chamada Casa Dedela, em julho de 2012. O trabalho focou a questão indígena e a colonização, consistindo em experimentações em sala fechada, mas também na aproximação com a natureza. Seja em qual ambiente foi realizado, o primeiro objetivo e em consonância com o processo da “Ode Marítima” era o lugar da sensação.

Nas salas fechadas, dentro da Casa Dedela, realizamos trabalhos com a musicalidade Kamayura, buscando pelo exercício da escuta, novas qualidades a partir da pesquisa de tons e timbres; e outros formatos a partir de arranjos vocais. Instrumentos como caxixi, pau de chuva, guizo e xilofone também entraram enriquecendo e apoiando o trabalho. Neste local, treinamos novamente alguns movimentos, especialmente a dança e variações do

caminhar, novas ideias surgiram como a gestualidade sobre a pintura corporal e, sobretudo, como proposta sensitiva, deixei à disposição materiais não para serem discutidos, mas para serem olhados, como fotografias e imagens. Objetos raros como cocares e brinco de pena de tucano, rede feita com fios artesanais de buriti, máscara usada em ritual, colar de miçanga, de concha de caramujo dentre outros, para serem usados, tocados e até cheirados, pois muitos até hoje têm cheiro da terra e da fumaça de dentro da oca onde morei na aldeia. Também, materiais audiovisuais e gravações de falas indígenas foram disponibilizados para serem ouvidos, repetidos e pesquisados.

Todas as propostas acima foram articuladas em uma caminhada na mata, onde passamos o dia experimentando os materiais postos em sala. Como na região de Lavras Novas no período de julho é inverno e de manhã tem muita neblina prejudicando a visualização, foi interessante no coletivo produzir as sonoridades, como a fala e os diferentes gritos, em uma espacialidade maior e aberta como a de uma montanha, tornando o som mais comunicativo e também necessário. Eu trazia a língua Kamayura a partir daquilo que eu conheço, mas é interessante pensar que as pessoas que estavam trabalhando nunca haviam tido contato com essa fala estrangeira que trazia novas percepções sonoras.

No decorrer do dia a contemplação foi importante, pois estávamos envolvidos por um ambiente natural que tinha um visual extenso e às vezes fechado, trazendo espacialidades diferentes para serem percebidas. Outro trabalho que fizemos foi andar em dupla, consistindo em um ator ficar de olhos fechados sendo cuidado por outro ator de olhos abertos. A não visualização levava a percepção para outros lugares, tanto no toque com os pés calçados no chão, como no toque daquilo que estava em torno (uma pedra, um mato etc), mas também na escuta. Sons de folhagem, de vento, de pássaros ficaram marcados posteriormente nas improvisações. No trajeto, experimentamos a dança, as diferentes formas de caminhar, corridas, mas também improvisamos com a luta huka-huka dos Kamayura. Quando começamos a retornar para Lavras Novas, voltamos com a proposta da direção de encontrar algum objeto do ambiente que achávamos interessante para a criação cênica e, então, levar para a Casa Dedela. Íamos caminhando concentrados, sem conversar, em uma distância visual que dava para saber a localidade das pessoas mais próximas. Porém, no decorrer da investigação, depois que todos já haviam pegado os seus materiais, cinco atores se perderam, dentre eles eu. Essa experiência íntima de uma imersão trouxe certa tensão, pois ficamos receosos com o local e o entardecer do dia, por outro lado, trouxe outras relações com os objetos que estavam sendo carregados, por exemplo, as diferentes formas que a atriz Daniela

Perucci transportava o seu objeto “lenha” passando da mão para ombro, depois para a cabeça e assim por diante. Finalmente tudo deu certo e conseguimos voltar, contudo esse acaso com todas as suas influências reverberou nas associações para a criação da cena.

Toda essa materialidade da sala para a natureza, da natureza para a sala, relacionada à proposição dramaturgica sobre a colonização, foi base estruturante para o resultado da improvisação feita pelos atores ainda na imersão, determinando vários princípios que ficaram na cena e que foram editados em Belo Horizonte. Por exemplo: a caminhada com passos normais na mata, as falas em um local que não havia facilidade de visualização, jogos com a respiração, a corrida em uma tensão rememorada no fato de termos ficados perdidos, a proposição da troca de objetos entre duas pessoas, a lenha carregada de forma diversa, a imagem contemplada da natureza, das árvores, os sons da mata, os arranjos e os instrumentos musicais.

Do comportamento performático de origem indígena Kamayura, da sua corporeidade e especificidade cultural, apresento no quadro em baixo e na coluna da esquerda, o contexto singular em que esses comportamentos restaurados se originam. Já na coluna da direita, descrevo os elementos que ficaram na cena. Essa forma de apresentação tem o objetivo de retornar e fortalecer os princípios em que a pesquisa se constituiu e desenvolveu para o processo de criação da cena do índio, ou seja, trata-se aqui de uma apresentação esquemática do processo de criação no âmbito da composição da dramaturgia da cena e de ator:

	Comportamento no contexto da aldeia Kamayura (referências para a composição).	Elementos da cultura Kamayura que ficaram na cena do índio (percursos compositivos que tratam da interculturalidade trabalhada).
1.	Ritual “Jamuricumã”, feminino estruturado por mitologia de mesmo nome. A representação simbólica é de empoderamento das mulheres sobre os homens. Por isso no ritual elas utilizam os adornos masculinos, lutam o “huka-	O fragmento da música do ritual feminino “Jamuricumã” (descrito acima).

	huka” e são quem se estabelecem à frente do ritual. As músicas são ensinadas de geração a geração e para os parentes próximos – como filhos ou netos. Se uma pessoa distante se interessar em aprender o canto, ela deve propor para o detentor do conhecimento uma troca de bens, ou então, só irá aprender se “ganhar” a música.	
2.	Há uma sabedoria corporal das mulheres quando carregam peso sobre a cabeça, pois para aliviar o andar elas mudam estrategicamente o ritmo e a largura dos seus passos e da respiração. É comum vê-las soprando um som típico neste momento. (Ver primeiro capítulo)	O passo da caminhada das índias quando carregam peso sobre a cabeça.
3.	Há vários tipos de gritos Kamayura usados para determinados momentos seja no cotidiano ou em uma variação dentro de um mesmo ritual.	Grito comunicativo usado quando um pescador chegou carregado de peixe ou uma boa notícia.
4.	Língua indígena Kamayura, de tronco linguístico tupi, família tupi-guarani usada no dia a dia dentro da comunidade.	A constituição de toda a cena em língua Kamayura.
5.	Somente as mulheres pintam uma faixa vermelha de urucum sobre a região das sobrancelhas. É uma característica da pintura feminina.	O comportamento feminino de pintar o rosto com urucum
6.	“Mawu” é uma seiva de uma árvore de mesmo nome na língua Kamayura, utilizada como tinta. Somente as mulheres pintam com “mawu”, normalmente na região das bochechas e	O comportamento feminino de amaciar com os dedos a seiva de uma árvore, usada como tinta.

	em um formato triangular. Antes de usar elas massageiam a seiva entre os dedos.	
7.	É muito comum observar os Kamayura passando a mão por sobre os seus corpos molhados de forma rápida e leve, para secar o corpo.	O hábito de passar a mão no corpo para secar.
8.	Todas as pessoas pintam as pernas, independente do seu gênero. É comum uma pessoa de mesmo gênero pintar a outra. <sup>75</sup> Mas quando ela se pinta sozinha há esse comportamento típico de inclinar a parte posterior do corpo pela lateral e em direção à perna.	O hábito corporal de pintar as pernas dobrando o corpo pela lateral da cintura torácica.
9.	As idosas mulheres, em especial, assentam no chão, sobre as suas canelas nas extremidades da casa, falam baixo e possuem hábitos particulares ao se moverem. (Ver figura XX).	O assentar de uma idosa pintando a canela e os pés de urucum.
10.	Ver capítulo 1 (Item 1.3) e figuras XX.	O assentar feminino e o mover sem mostrar entre as pernas. O agachar feminino.
11.	Os Kamayura quando são picados por pernilongos comumente não afastam os insetos, mas batem neles de uma forma objetiva, forte e por sobre as suas próprias peles.	O comportamento de matar pernilongo.
12.	Ver capítulo 1. (Item 1.3).	A ação de mapear o chão com o dedo que é muito usada pelos pajés e os contadores de histórias Kamayura.

<sup>75</sup> Isso se deve ao fato de conhecimento, pois quem sabe pintura masculina são os homens, da mesma forma se dá para as pinturas femininas.

13.	O “moitará” é realizado entre etnias com um formato organizado e com ações cerimoniais. Já o “moitará” cotidiano, comumente feito entre famílias é mais informal. Uma criança ou um jovem de uma família leva um objeto para outra casa. A família que recebeu o objeto analisa se alguém quer fazer o “moitará” com outro objeto que equivalha primeiro. Assim, o objeto é enviado para a família que iniciou a proposta e, por sua vez, avalia se irá aceitar ou não. E se vai fazer outra proposta.	O comportamento de inserir o objeto na proposição do “moitará” (troca).
14.	Ver capítulo 1. (Item 1.3).	O costume corporal das meninas quando os tocadores de flauta param dentro de uma oca e elas se posicionam próximas à parede, de costas para o centro da casa, olhando pela lateralidade.
15.	Os jovens Kamayura têm um desprendimento com os objetos, eles jogam as coisas ou colocam de forma desligada. É um comportamento reiterado e pode ser observado.	O comportamento adolescente de pegar e colocar um objeto.
16.	A festa do pequi está inserida no cerimonial “Kwaryp” (ver capítulo 1). Em sua formação, tem uma brincadeira chamada “arukaka” em que os homens passam bastante óleo do pequi e depois se amarram pelo pulso, um no outro, em uma fila lateral. No jogo, as mulheres devem retirar as amarrações dos homens que, por sua vez, não deixam. Por isso,	O brincar ao tirar a amarração no corpo dos homens na festa do pequi.

	elas costumam na brincadeira até bater neles ou fazer cócegas. A forma como elas retiram as amarrações é determinada, com força, movendo todo o corpo para conseguir.	
17.	É muito comum ver idosos ou adultos movendo os braços e com raiva falando sobre a cultura não indígena.	Hábito de falar e xingar os não indígenas.
18.	Esse é um canto-choro específico quando uma pessoa sente saudades de um ente falecido. Também se dá no momento em que a família se posiciona nas proximidades do tronco “Kwaryp”, (ver capítulo 1, item 1.3).	O canto-lamentação da morte no ritual “Kwaryp”.
19.	(Sobre o hábito de secar o cabelo ver capítulo 1, item 1.3). É muito comum e até um comportamento obrigatório daqueles que tiveram a morte de um parente próximo (como filhos e pais) cortar o cabelo. Este é um momento de muita tristeza, em que eles vão chorando e cortando os cabelos, às vezes de forma irregular e com bastante ânsia. Algumas mulheres pedem para outros cortarem os cabelos delas e todos os fios cortados são enterrados.	O hábito de secar o cabelo que foi relacionado ao corte do cabelo quando há sofrimento em um falecimento.
20.	Esse fragmento tem relação com o ritual masculino “Jacuí”. Quando essa cerimônia acontece, as mulheres não podem sair de casa. Daí, elas ficam deitadas transformando a melodia da música em canto que, por sua vez, é apresentado no ritual feminino	Outro fragmento de música do mesmo ritual feminino “Jamuricumã”.



	“Jamuricumã”.	
21.	Os instrumentos de base Kamayura são melódicos como as diferentes flautas: “takwara” (5 flautas que variam os seus tamanhos de 2 metros a 1 metro), uruá (par de flautas, cada uma contida de duas “takwara” de aproximadamente 2 metros. Essa flauta é usada somente no ritual “Kwaryp”), “awiraré” (pequena flauta de bambu), “jacuí” (flauta de bambu que não pode ser vista pelas mulheres), “kurutaí” (flauta de bambu). E as bases percussivas como: “umiatóto” (tipo de madeira ou parte de buriti amarrada em corda, usada para produzir som por meio de um movimento circular e no ar. E um bambu que marca ritmo aos serem batidos no chão, guizos, chocalho).	A sonoridade feita por instrumentos de base indígena como de percussão (chocalho e caxixi) e de sopro (flauta doce de bambu e uma garrafa de trezentos ml).
22.	Os espíritos são presentes na cosmologia da aldeia e têm função. Para os Kamayura eles estão na natureza que não é separada da realidade humana, mas vista de uma forma horizontal. Nesse sentido os espíritos estão na mesma esfera que os homens e apenas os pajés fazem contato com eles. As máscaras são representativas dessa espiritualidade. <sup>76</sup>	A relação que os indígenas têm com a espiritualidade e a máscara ritualística.
23.	Os Kamayura vivem em comunidade e esse ponto de vista coletivo é importante nas ações, que em sua maioria são	A presença de um coletivo.

<sup>76</sup> Ver Doenças de espírito (etc)

	realizadas em duplas ou em grupos.	
24.	A comunidade Kamayura está bastante acostumada com a nudez, apesar de atualmente também utilizarem roupas em seus cotidianos. As meninas reclusas e jovens utilizam amarrações nos seus joelhos e tornozelos para “inchar” a panturrilha como proposta estética. Na parte central do corpo usam cintos de buriti e grandes colares com os quais se relacionam no movimento coreográfico.	A nudez que recebeu adornos em uma proposta de figurino, sob a influência das amarrações de joelho das meninas jovens Kamayura, do cinto de buriti e dos colares usados nas danças.

FIGURA 16 – Cena do índio do espetáculo “Ode Marítima”, direção Juliana Pautilla, grupo Teatro da Figura



Crédito: Naty Torres

Em relação aos outros elementos que compuseram a cena, o jogo do *blackout* da luz no início da cena, com as falas Kamayura traziam para o espectador o estrangeirismo da língua indígena, a iluminação em uma posição contra a cena idealizava folhas no chão que junto à trilha sonora de uma floresta noturna completavam a ambientação. Mesmo que a cena se estruturava por sobre dois “performer-símbolos”: a persona-índia e a persona-colonizador;

a presença dos outros atores, muito marcada pela sonoridade, preenchia a dramaturgia trazendo a ideia de comunidade, da existência de outras pessoas, importante do ponto de vista indígena. Na relação com a persona-colonizador, elementos como a roupa, as facas e a transformação do corpo do ator durante o jogo do moitará (da troca de objetos) trazida pela manipulação da camisa construía a imagem de um “homem-bicho-colonizador”. O conjunto se fez sob o olhar de uma encenadora que soube articular todos os elementos em uma dramaturgia sensível do movimento dentro do espetáculo.

FIGURA 17 – Cena do índio do espetáculo “Ode Marítima”, direção Juliana Pautilla, grupo Teatro da Figura



Crédito: Naty Torres

Sobretudo, não foi desde o início do trabalho a intenção de eu ser a atriz que faria na cena o corpo indígena, não sabíamos como seria o resultado. Avaliando o processo, percebo que quando o ator possui pesquisa sobre um tema, como é o caso, naturalmente na criação a experiência reverbera. Dos elementos indígenas citados no quadro acima e que foram fixados na cena, a maioria tornou-se composição que eu executei como uma partitura corpórea. Na perspectiva do trabalho do ator e com o olhar da direção foram realizados trabalhos de aprimoramento do movimento, pontuações sobre o início e o fim de cada ação, sobre a transição de um movimento para outro e a diferenciação dos ritmos, o trabalho sobre o foco buscando uma manipulação do olhar do espectador, as oposições entre os gestos nas extremidades e da centralidade do corpo.

Portanto, a linha de ação que eu seguia estava baseada em uma dramaturgia de ator, pela qual eu realizava associações que foram sendo construídas no desenvolver do trabalho, que têm relação com a minha experiência de vida na aldeia, com a experiência no processo de criação e com a dramaturgia da cena. As associações que emergiam no ato do fazer foram um percurso seguido e eram essenciais para a vida da expressão daquela atuação. Dentro da cena, a partitura corpórea no seu sentido amplo corpo-mente, não estava ali sozinha, mas se relacionava com a complexidade do resultado, ou seja, com os parceiros de cena e com os outros elementos (música, iluminação, figurinos, objetos). Nessas relações, muitas vezes surgiam momentos de espontaneidade, por exemplo, no jogo entre o fazer e o som marcado no xilofone pela atriz e musicista Helena Mauro. Ou então, no momento em que eu, a atriz persona-índia na dramaturgia da cena tentava recuperar o colar deixado para o “moitará”, mas o ator Lucas persona-colonizador jogava comigo não me deixando pegar. Esses são exemplos de jogos que trazem novas nuances e um estado hábil e de desejo de realização por meio da brincadeira na cena, condizendo com o que nos afirma a autora Bya Braga (2014, p. 58-82):

O que está em questão na atuação performativa parece ser, especialmente, a nosso ver, um desejo de realização por parte dos atores, um desejo de fazer, uma vontade de dizer e, também, de festejar, de brincar, de se relacionar. Mas, com o aparecimento de uma concretude física do ator em ações de grande intensidade, revela-se também a possibilidade desta expressão ser, em seu tempo e a seu modo, uma existência diferenciada que ele mostra para além da expressividade estética, ou mesmo de um fazer simplificado [...] (BRAGA, 2014, p. 58-82).

Toda essa complexidade em torno da existência do ator se interpõe por meio de uma dramaturgia de ator contida de associações internas e que nem sempre estão conectadas à história que o espectador observa (RICHARDS. 2014, p. 38). Pois a linha de ações físicas envolve uma dramaturgia atoral que é difícil de ser explicada, porque é subjetiva e construída por imagens pessoais. Elas são *flashes* nas ações, referências, intuições, impulsos e, sobretudo, instantes que possibilitam o jogo entre o fazer “real” e a ficção cênica. “Um horizonte privado. Uma terra sobre a qual o ator pode apoiar os pés firmemente para voar.” (BARBA, 2009, p. 188).

Mesmo tendo a consciência de toda a subjetivação, como uma forma de aprofundar na percepção da dramaturgia de ator que está sendo esboçada – isto é, sobre a relação entre a experiência vivida, a constituição de toda uma partitura corporal, os trabalhos

sobre o movimento e a relação com a ficção – apresento no seguinte quadro a linha das ações corpóreas que era referência no percurso da minha atuação, ou seja, o que eu fazia e o que eu imaginava. Não deixando de reiterar que a vida da ação em cena é o estado de jogo, aberto para a espontaneidade e outras fluências de improvisação. Assim, segue:

Ação externa realizada.	Foco do movimento (atenções pessoais)	Associação imaginada, pessoal, subjetiva e em relação com a ficção.
Cantar Jamuricumã, andar na variação normal e com passos curtos.	Pés e canto (mudança de ritmo).	Canto da senhora idosa, da minha memória, quando aprendi a música. Andando na mata, voltando da roça com o peso na cabeça. “Eu vou lá na casa”.
Falar na língua Kamayura.	Timbre e altura (cuidado para não ficar lento).	Memória do timbre feminino e da língua Kamayura. Conversas que fazíamos ou que eu escutava no escuro da oca. “Tem alguma coisa (peixe) e agora, o que vamos fazer?”
Pegar a lanterna e iluminar o Lucas-persona-colonizador.	Braços, postura em pé.	Luzes iluminando no escuro da aldeia. “Vejo ele pela primeira vez”.
Amassar mawu e pintar o rosto por sobre a sombrancelha.	Foco no movimento dos dois dedos sozinhos, foco nos dois dedos passando sobre a testa (devagar).	Relação com o fato de eu não conseguir ficar sozinha na aldeia e ter sempre gente me olhando. “Ele está me olhando”.
Secar o corpo.	Foco no braço esquerdo levemente levantado, mão direita passando por sobre esse braço, uma vez, depois	Relação de desconfiança. Relação com o fato de eu não conseguir ficar sozinha na aldeia e ter sempre gente me olhando. Achando chato. “Ele

	rápido duas vezes.	está me olhando”.
Pintar o corpo pela lateralidade e descer frontalmente.	Dobrar pela lateral do corpo e o joelho direito levemente. Foco no dedo indicador que desenha a pintura no corpo. Descida, foco na mão.	Imagem Maiaru Kamayura. A perfeição, o detalhe e a determinação para pintar. “Ele continua me vendo”.
Assentar como uma idosa e pintar tornozelos e pés.	Foco nas duas mãos no tornozelo, duas mãos sobre o pé. Olhar para diagonal baixa, depois olhar horizontal. (objetivo).	As mulheres falando baixo, fofocando uma com a outra dentro da casa. “Estou falando com a outra pessoa”. Na hora de levantar a cabeça “ele está aqui, puxa, porque ele está aqui?”.
Assentar feminino.	Foco pés, um sobre o outro. Depois movimento da coluna para a vertical (tranquilo).	Sensação de assentar na porta da oca e olhar para fora. “A tá, ele está aí, vou falar com ele”.
Matar pernilongo.	Foco na mão batendo no antebraço.	Matando pernilongo. “Será que eu vou?”
Agachar e mapear o chão.	Foco no centro do corpo na transição para agachar (cuidado para não quicar). Foco no dedo desenhando o chão.	Conversa com Tacumã com desenhos no chão. “Você quer trocar comigo?”
Tirar o colar e jogar no chão. Levantar e ficar na posição de uma menina reclusa.	Forma direta de tirar o colar, centro do corpo ao levantar. Parada, de costas. Mãos sobre a virilha.	Proposta de “moitará”, quando eu ficava com as meninas nas extremidades dasocas. “Será que ele vai querer?”
Pegar a faca e jogar no chão. Apontar e andar devagar em direção à	Faca (rápido). Dobrar levemente o joelho.	A brincadeira do pequi. Sedução e sorriso. “Eu não quero isso, eu

persona-colonizador para fazer a brincadeira do pequi.		quero sua roupa, me dá, me dá”.
Susto. Tentar pegar o colar.	Foco no colar.	Ânsia, jogo da corrida, respiração. “Ah? Quem é você? O colar é meu”.
Ficar assustada, apontar o céu e a terra.	Timbre da voz.	Ânsia, jogo da corrida e respiração. Xingando todos os não-indígenas por acabarem com a cultura indígena. “Quem é ele?”.
Correr de um lado para o outro, falar com os outros atores-personas.	Corrida e respiração.	Corrida relacionada ao momento em que ficamos perdidos em Lavras Novas, respiração. “Eles vão me matar”.
Agachar próxima ao colar e iniciar o choro-lamentação.	Foco no centro corporal. (rápido e cuidado com o joelho).	Associação com as mortes vividas na aldeia, com a escuta da lamentação. “Meu filho morreu, ele matou meu filho”.
Passar a mão no cabelo a partir do comportamento Kamayura de secar o cabelo. Levantar perna direita aumentando o movimento.	Foco nas mãos, ritmo do comportamento. Timbre da lamentação.	Corte dos cabelos na morte de um ente falecido. “Eu não vou ver meu filho mais, eu não vou ver o meu filho mais”.
Passar o cabelo por sobre o rosto. Sentir a faca que a persona-colonizador passa nas minhas costas.	Cotovelo para cima, peso no outro braço de baixo. Pés como apoio na horizontalidade do chão, segurar o centro do corpo.	Primeira partitura física do processo de criação da “Ode Marítima”, “enforcar o cabelo”. Relação com a morte na aldeia. “Você matou meu filho, agora vai me matar”.

Levantar com o cabelo no rosto. Deixar passar a faca sobre a minha barriga.		
Deixar o corpo sair do apoio do corpo da persona-colonizador em direção ao chão. Ficar quieta, deixar ser levada. Ficar quieta novamente.	Centro do corpo, apoio dos pés no chão.	Relação com a morte na aldeia. “Morri”.
Levantar quando os personas-espíritos chegarem. Abaixar de costas para o público. Sair de cena.	Levantar sem barulho, foco nas costas. Atenção nos parceiros. Silêncio.	Tristeza sobre a morte. “Acabou tudo, ficou a morte e o desmatamento”.

FIGURA 18 – Cena do índio do espetáculo “Ode Marítima”, direção Juliana Pautilla, grupo Teatro da Figura



Crédito: Naty Torres



Finalmente, percebo que sobre todas as influências acima mencionadas, falar de colonização sobre os povos indígenas é algo que perpassa a minha corporeidade, porque eu morei com uma comunidade por anos, mas também porque a não aceitação da diferença, seja na cultura, seja pelas questões de gênero, de raça, sociais, seja por qual questão for, é algo que atravessa as minhas sensações enquanto pessoa. Então aquela índia da cena representou no meu corpo e para eu-atriz o encontro com toda a violência pela não aceitação da diversidade humana – momento em que o homem perde a grande oportunidade de vivenciar a alteridade por meio da troca de convivências e, pior, que se sente em vantagem por sobre a selvageria que produz no universo rico que sempre o outro é. É dessa forma que termina a dramaturgia da cena do índio, com o homem-bicho-colonizador vencendo pela desumanidade a índia-colonizada.

## CAPÍTULO 3 O ATOR NA INTEGRIDADE DO SEU FAZER

### 3.1 Uma discussão sobre os corpos culturais como referências para um processo artístico

#### 3.1.1 Os corpos contextos em sua totalidade

FIGURA 19 – Ritual Jamuricumã, aldeia Kamayura



Fonte: Acervo Maiaru Kamayura

Escutar os índios Kamayura na ritualização de sua vida cotidiana, mítica e cerimonial foi entender que tudo o que compõe essa corporeidade, desde os seus adornos ou até as suas cores propiciadas pelas sementes e frutos, como nos explica Leda Martins (2002, p. 82), pode ser visto como morfemas que formam palavras, palavras que formam frases e frases que compõem textos. Para a autora, ter essa percepção é compreender a superfície corporal, literalmente, como texto e o sujeito como signo, intérprete e interpretante, ao mesmo tempo.

O entendimento do corpo em sua textualidade, ou seja, desse corpo indígena em seu contexto levantou dentro desta pesquisa indagações sobre a atuação que tem corpos culturais como referência para um processo artístico. Acontece que ao trazer a alusão corporal de uma cultura para a atuação é importante ter a noção de que esse corpo é carregado de sentido. A forma externa só foi possível pelas correlações simbólicas que estão em diálogo. Por isso que quanto mais o corpo Kamayura foi percebido em sua performance, ou seja, em seus comportamentos, modos de fazer, com seus hábitos corporais, mais foi possível perceber a sua intrínseca relação com a ancestralidade e com o estado da sua vida na atualidade. Da mesma forma, quanto mais foi compreendido os saberes mitológicos e os seus processos de ritualizações cerimoniais, religiosos, espirituais; mais o comportamento foi sendo evidenciado. Como nos diz Graziela Rodrigues (2005, p. 65) em relação aos seus estudos sobre os corpos brasileiros:

Reforçamos a ideia de que esta estrutura [física]<sup>77</sup> estará mais explicitada na medida em que o indivíduo estiver integrado às manifestações rituais. Os sentidos através dos quais a pessoa interliga-se ao sagrado, a impulsionam para reagir simbolicamente. Percebemos que a qualidade da estrutura física possibilita o recebimento do campo simbólico, bem como a sensibilidade na apreensão dos símbolos faz com que o corpo chegue a ganhar estrutura (RODRIGUES, 2005, p. 43).

Assim sendo, os corpos indígenas, tal como os corpos brasileiros das culturas populares e tradicionais, estão interligados a uma complexidade total, condizendo com o que Rodrigues (2005, p. 27) nos diz sobre a impossibilidade de não considerá-los no momento em que cantam, falam, manipulam os objetos (incorporando seus significados), percorrendo caminhos, refazendo e contando uma história em íntima relação com a identidade pessoal e coletiva. Para a autora a integração de todos os aspectos acima referidos resulta em uma coesão de todo o corpo, fazendo o movimento apresentar uma qualidade altamente expressiva.

Portanto, a corporeidade em sua totalidade é uma condição preenchida de sentidos e referências que trazem qualidades, sensações, ritmos, hábitos. Na percepção sobre essas expressões Rodrigues (2005, p. 30) nos diria que elas são preenchidas de “memórias afetivas”. A autora Leda Martins (2002, p. 84) nos diria nas “espirais do tempo tudo vai e

---

<sup>77</sup> Adendo meu.

tudo volta”. E eu, em diálogo, poderia dizer essa é “á essência do povo que como um corpo, só é vivo porque respira em um movimento ininterrupto de contração e expansão”.<sup>78</sup>

Por causa da noção desta totalidade que nos processos de experimentação da expressão corpórea Kamayura e eu estou falando de workshops que eu lecionei para atores,<sup>79</sup> mas também no próprio processo de criação da “cena do índio” do espetáculo “Ode Marítima”, foi difícil “transmitir” para os participantes as sequências estudadas do comportamento indígena, como uma materialidade artística que pode ser experimentada independente de seu contexto. Não estou dizendo que foi difícil transmitir a ação, por exemplo, passar a mão na barriga ou carregar uma bacia cheia de água sobre a cabeça. Mas sim a qualidade do movimento, o enredamento, o que “está por trás”, o sentido apreendido de uma corporeidade afetada por uma coletividade, por uma relação simbólica, por um contexto fundamentado.

Por exemplo, nessas experiências artísticas dentre outras atividades, eu ensinei para os participantes um fragmento de dança e canto que pertencem a um ritual feminino chamado “Jamuricumã” (lê-se “Iamuricumã”). Para ter uma ideia da amplitude contextual desta cerimônia o seu embasamento é apresentado na mitologia<sup>80</sup> que narra à época em que as mulheres eram donas da flauta sagrada “Jacuí”. Dizem que elas tocavam dia e noite no centro da aldeia, dançando e cantando, enquanto os homens ficavam reclusos em suas casas, pois não podiam ver a flauta. No decorrer do dia, eles gritavam pedindo para as mulheres irem buscar água, pois estavam com sede. Elas, no entanto, respondiam ironizando as suas falas: “hô, hô, hô, hommm”. Conta-se que um dia os irmãos gêmeos “Kwat” e “Iay” (Sol e Lua) fizeram uma visita à comunidade e ficaram indignados com a situação em que os homens se encontravam. Por isso, criaram bichos-espíritos e com um zunidor chamado “uri uri”, postaram-se a correr em direção às mulheres rezando para que entrassem para dentro das ocas. Quando elas perceberam o que estava acontecendo, abandonaram as flautas e foram correndo para suas casas. Por causa disso, os irmãos decidiram: “assim que nossos netos vão ficar; nós vamos ensinar as músicas para os homens que vão tocar somente em dia de festa”. Desde então, as flautas “Jacuí” pertencem ao poder masculino sendo proibidas aos olhos das mulheres.

---

<sup>78</sup> Capítulo 1, p. 20.

<sup>79</sup> Vale incluir o estágio docência realizado dentro do Mestrado em Artes sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Bya Braga, na disciplina: “Laboratório de atuação: modos de existência”.

<sup>80</sup> KAMAYURA; KAMAYURA, 2013.

Quando as Kamayura se reúnem para a realização do ritual, elas fazem a rememoração dos seus gestos e cantos na espacialidade ocupada pelo poder. Pintam e usam enfeites masculinos, se estabelecem na área central da aldeia – lugar primeiramente reservado aos homens – onde brincam xingando-os durante toda a noite. Ali, elas cantam as músicas que criaram a partir da escuta da flauta “Jacuí” no período da festa masculina (elas vocalizam a música da flauta transformando a melodia em canto, no momento em que ficam reclusas dentro de casa). Portanto, quando o coletivo feminino se une neste cerimonial é para dançar e cantar a lembrança do empoderamento das mulheres sobre os homens, de um tempo tido como passado e revivido enquanto ritual.

Mesmo compreendendo toda a conjuntura na qual o ritual se insere, nos processos de experimentação artística e como proposta didática, o que eu fiz foi transmitir para os atores participantes uma contextualização geral sobre o ritual. Para apreensão coreográfica eu demonstrei a dança de forma fragmentada: primeiro apresentei o ritmo, depois o passo, depois introduzi o movimento dos braços, das mãos e por fim da cabeça. E para o aprendizado do canto, eu ensinei apenas o seguinte fragmento musical que possui autoria Kamayura:<sup>81</sup>

*Ó hum ó hum ó hum me hehe.  
 Ó hum ó hum ó hum me hehe.  
 Jawariari ó hum me hehe. Jamuricumari ó hum me hehe.  
 Ó hum ó hum ó hum me hehe.  
 Ó hum ó hum ó hum me hehe.  
 Jawariari ó hum me hehe. Jamuricumari ó hum me hehe  
 i hoho ou me.  
 I hoho ou me  
 i hoho ou me he*

No processo de treino, os participantes iam aprendendo e nós, a partir das referências culturais Kamayura, íamos improvisando sobre as coreografias da dança, as bases do canto e as relações com a espacialidade. Contudo, por mais que os participantes entendessem que aquela dança é coletiva, feminina e originária de uma cultura indígena pertencente ao território brasileiro, o que eu via comparando com as expressões Kamayura e

---

<sup>81</sup> As músicas Kamayura são aprendidas pela escuta, por meio de uma relação passada de geração a geração em uma mesma família. Isso implica que se caso uma pessoa que não pertence à família central do maraka`up (músico e ou cantor) quiser aprender um canto específico, terá que pagar em forma de troca de objetos emblemáticos para ganhar o direito da música. Também, o mestre/cantor pode presentear alguém com uma parte ou uma música inteira. Este foi o caso do fragmento apresentado que ganhei de uma mestra Kamayura em uma relação de dádiva.

sabendo que aqueles corpos, atores, não tinham ligações simbólicas com os movimentos, eram formas esvaziadas de sentido, sem uma estrutura física apropriada e sem uma relação de ligamento com a terra. Ou seja, sem um enraizamento.<sup>82</sup>

Consequentemente, por tudo o que foi explanado sobre as experimentações realizadas a partir da relação corpo contexto e o trabalho de atuação, este estudo entende que a qualidade expressiva dos movimentos indígenas não pode ser alcançada apenas por meio de estudos de formas, modelos de partituras corporais a serem copiados, coreografias e cantos a serem repetidos. Enquanto o conteúdo não estiver imbricado na forma<sup>83</sup> e a forma não estiver ampla de sentido, isso por meio de um trabalho de ator aprofundado que demanda tempo, interesse, inteireza, não é possível aproximar-se da condição singular dessa corporeidade. Compreende-se que somente aqueles que estão integrados a esse corpo coletivo cultural viverão a amplitude de sua dimensão estrutural e cosmológica. Mas, em um processo de pesquisa de atuação e a partir de toda performance incorporada discutida, acredita-se que é possível adentrar a um sentido para expressar essa corporeidade no teatro, por meio de uma rede de relações conectadas à experiência e no interesse de um dizer.

### 3.1.2 A experiência e o interesse em um dizer

Segundo Jorge Larrosa (2015, p. 25) a experiência é algo que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Para que a experiência aconteça é necessário um gesto de interrupção. Pararmos para pensar, para olhar, para escutar. Pensar, olhar e escutar mais devagar. Também parar para sentir, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, o juízo, a vontade. Suspender o automatismo da ação. Cultivar a atenção, ampliar a visão e a escuta, dizer sobre o que nos acontece. Diminuir a velocidade, encontrar o outro, silenciar, entender que as coisas têm o seu tempo. Dar-se tempo e espaço.

Nesse sentido a experiência não é algo que possamos aprender, não é um modelo que possamos copiar, mas um acontecimento. É um dever que provém das relações entre o

<sup>82</sup> RODRIGUES, Graziela. *Bailarino pesquisador intérprete, processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005, p.43-55.

<sup>83</sup> Como nos diz Martins sobre as tradições performáticas. (MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Orgs.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 88).

conhecimento (também o incorporado) e a vida. Mesmo assim e para que algo aconteça, o sujeito da experiência não é, em primeiro lugar, um sujeito ativo e sim um sujeito passional, receptivo, aberto, exposto (IDEM, p. 41, 42). Cito:

[...] se trata de manter sempre na experiência esse princípio de receptividade, de abertura, de disponibilidade, esse princípio de paixão, que é o que faz com que na experiência, o que se descobre é a própria fragilidade, a própria vulnerabilidade, a própria ignorância, a própria impotência, o que repetidamente escapa ao nosso saber, ao nosso poder e à nossa vontade (LARROSA, 2015, p. 42).

Portanto, a experiência nessa acepção torna-se algo essencial em um processo de atuação que tem como referência um corpo de uma cultura específica diferente da que o ator se origina. Porque para emergir no corpo do artista um sentido que se relaciona com essa corporeidade é preciso uma maturação. Um tempo e espaço, como nos disse Larrosa, para que esse corpo outro possa vagarosamente aproximar-se do ser que é o ator. No trabalho se faz necessário ao artista estar aberto para que algo lhe aconteça, para ceder ao que lhe é estranho, deixar o desconhecido emanar. É como se o ator antes de entrar em contato com as estruturas corporais culturais, precisasse descobrir em seu corpo o sentido do ser altero, para assim, começar a se abrir para o que outro é.<sup>84</sup>

Nessa investigação sobre o encontro com o outro (o outro-outro, o outro-eu), por meio de práticas corpóreas, aprofundamento teórico, convivência in loco, a experiência torna-se importante quando algo no ator é afetado. Como nos diz Graziela Rodrigues (2005, p. 19) aos poucos no corpo vai surgindo registros emocionais, uma totalidade daquilo que foi vivenciado na pesquisa com a memória afetiva pessoal. E continua:

O corpo vai assumindo várias sensações e configurações decorrentes das imagens de lugares vividos em campo e das imagens “desconhecidas” situadas em mim mesma. Estas imagens conjugadas apresentavam uma nova configuração de paisagem – espaço onde desenvolvem experiências de vida que se instauram no corpo (RODRIGUES, 2005, p 19).

---

<sup>84</sup> Vale deixar claro que essa é uma discussão e prática que venho realizando no decorrer dos anos de 2011 a 2015, e que tem uma presença marcante e uma parceira com a diretora teatral Juliana Pautilla, por meio de realizações no grupo Teatro da Figura e em propostas individuais.

Se basearmos na experiência apresentada neste estudo, pode-se perceber que eu fui morar com os indígenas Kamayura e esta convivência me transformou. Deixei de ser o que era para me abrir àquilo que é diferente. O meu ser foi modificado e marcado com repertórios emotivos que ainda atuam nas estruturas e sensações do meu corpo. Ao pesquisar aquela corporeidade no campo artístico, procurando os comportamentos e hábitos culturais, em todos os momentos os afetos se faziam presente e emergiam na prática trazendo uma qualidade ao movimento. É neste sentido que o corpo afetado está sendo levantado: quando o artista por meio do envolvimento íntimo com toda a pesquisa e, não necessariamente apenas em campo, começa a criar relações entre aquela corporeidade específica e aquilo que se tornou significativo para ele mesmo.

Esse comprometimento com o trabalho, abrindo espaços para a experiência emergir, faz com que o ator esteja mais inteiro no processo de atuação, justamente porque cria essa conexão entre o registro cultural diferenciado e a sua própria essência. O seu próprio ser. Cada vez mais a experiência vai se aproximando da existência do ator, pois sendo a experiência um processo de transformação particularizado do ser, a existência por sua vez torna-se toda a oportunidade de realização. Ela é em si excesso, transbordamento, porque é nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento (LARROSA, 2015, p. 43). Portanto, este é um processo em que o ator criador na pesquisa sobre a singularidade, a diferença, sobre o outro, acaba por encontrar consigo mesmo e ter a oportunidade de expressar por meio do seu corpo os seus próprios sentidos vinculados à temática da criação e à linguagem artística.

Por isso a importância do artista estar envolvido com o tema e a linguagem propostos. Essa é a chance que ele tem de expressar as suas paixões, as suas indignações, os seus desejos. Deste ponto de vista, assim que o instante da “cena do índio” tornou-se tão importante em minha experiência, pois nela as próprias necessidades tornaram-se expressão artística e depois foco de pesquisa desta dissertação.

### **3.2 O caminho segue em uma curva**

Atualmente compreendo que algumas questões fundamentais a esta pesquisa, emergiam e se apresentavam junto com a pergunta central desta dissertação, ou seja, “como



expressar o corpo indígena no teatro?”. Essas indagações circulavam por temas universais que se relacionavam com as especificidades culturais. Questões como: “Por que os índios não são reconhecidos?” ou “Por que não valorizamos os povos que são originários dessa terra?”, correspondiam antes “Por que existe marginalização cultural? Invisibilidade social? Por que discriminamos e temos preconceitos com aquilo que não conhecemos? Por que nós vivemos em uma sociedade de grandes desigualdades sociais?”

A informação acima é importante, pois a análise do comportamento performático mostra que não houve nesta pesquisa apenas o interesse de produzir uma criação com o objetivo de expressar artisticamente o contexto indígena. O que houve foi o encontro com a riqueza dessa humanidade em suas especificidades e com a complexidade da sua conjuntura sociocultural, confrontando com as questões humanas universais ali apresentadas. Por isso a pergunta caminhou por anos. Porque para além de uma formalização corporal na atuação ou de um desejo de estetização, a preocupação centrava-se em como relacionar o contexto da alteridade em uma conjuntura existencial dentro de uma criação atoral no teatro.

Esse entendimento não é dualista, especificidade de um lado e universalidade de outro. Pelo contrário, adentra valorizando a investigação, mostrando como a especificidade está conectada à humanidade em geral. Como as questões indígenas apontam para as demandas do mundo e vice-versa. E, esse dado, articulado à compreensão de um percurso em que o ator envolvido com a criação tem a oportunidade de expressar “dizeres” traz para a presente investigação uma possibilidade de continuidade. Pois, se tratar da especificidade é tratar da universalidade (e reciprocamente), então é possível reconhecer uma trajetória de criação que pode desejar uma pesquisa a partir de diferentes temáticas e ou particularidades. Por isso digo baseada em toda essa experiência apresentada: o caminho segue em uma curva, ou seja, pode dentro dessa linha atoral realizar criações não somente com a temática do contexto da corporeidade indígena. Mas, abrir a investigação para outras realidades que igualmente se conectam com discussões universais.

Ponto: esse fato por um lado, amplia as oportunidades de criação sobre quaisquer temáticas e, por outro, afunila a linha de estudo na atuação trazendo a questão do ator na integridade do seu fazer como o eixo central do trabalho. Porque, se a pesquisa temática, a experiência vivida, a afetividade produzida traz na corporeidade do ator um sentido na sua atuação. Então, o momento de sua expressão será preenchido de significados, oportunizando um ser inteiro no instante do ato ou mesmo uma presença cênica.

Portanto e nesse caminhar, a investigação passa a se interessar por processos de criação nos quais o ator criador vincula-se primeiramente com um querer. Um desejo que se relaciona com o entendimento de que este é um trabalho artesanal, portanto que se constitui na característica da persistência.<sup>85</sup> E também que se relaciona com a necessidade artística e pessoal de um dizer. Por sua vez, esse querer implica em um envolvimento temporal do ator para apreender no seu corpo uno (físico-vocal-mental) o contexto da pesquisa foco de criação. E, ainda, em um artista que pretende a experiência como um acontecimento, ou seja, que está aberto para que algo lhe afete e para que essa transformação reverbere artisticamente.

Todas essas implicações almejam em um espetáculo, uma atuação na qual o ator não está preocupado com interpretar, mas sim envolvido com o seu fazer. Porque, em última instância, esse fazer por meio do processo artístico tornou-se uma ação intimamente ligada a um sentido criado pelo ator. O que traz um forte enredamento entre aquilo que ele executa e a sua corporeidade preenchida de laços significantes.

Por causa desse direcionamento, a presente pesquisa passa a aproximar da ideia de performatividade do ator,<sup>86</sup> afinal esse é um conceito que se defini com características caras à formulação da atuação que está sendo proposta. Isso porque, como explica Féral (2008, p. 200-205), no teatro denominado como “performativo” a ênfase recai na ação mais do que no seu valor de representação (no sentido mimético do termo), inserindo o “fazer” como o primeiro e um dos aspectos fundamentais na performance. Também porque esse é um teatro no qual a escritura cênica perde o seu poder hierárquico para uma valorização sobre o

<sup>85</sup> BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a artesanía do ator: caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

<sup>86</sup> Segundo Josette Féral, a performatividade no teatro está embasada em dois grandes eixos que conceitualizam o termo performance: a primeira noção de performance vem dos estudos de Richard Schechner (teoria citada e embasada no decorrer desta dissertação). (FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo: USP, v.8, p. 198, nov. 2008). E o seu contraponto se encontra nas análises voltadas especificamente para a arte da performance que segundo Silvia Fernandes foram desenvolvidas inicialmente por Rose Lee Goldberg, Jorge Glusberg e no Brasil, por Renato Cohen. (A autora faz as seguintes referências: Jorge Glusberg. *A arte da performance*, São Paulo, Perspectiva, 2013 [esta data é adendo meu]. RoseLee Goldberg. *Performance art, From Futurism to the presente*. London,Thames and Hudson, 1998. E, Renato Cohen, *Performance como Linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1995. FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório: Teatro e Dança*, Salvador, v.14, n. 16, p. 16. 2011. Fernandes explica que as duas noções de performance se diferenciam apesar de terem surgido no mesmo contexto contracultural dos anos de 1970. Enquanto a noção de Schechner é ampla valorizando a ação em todos os seus campos; a performance art se mantém na instância artística e não pode ser separada das práticas estéticas. Ela está interessada na experiência corporal e na ação do artista em situações que visam desestabilizar o cotidiano promovendo ações artísticas marcadas pela ruptura e pela diferença. Portanto, a partir desses dois grandes eixos (performance como arte e performance como experiência), das suas influências e cruzamentos, emergiu uma redefinição dos parâmetros da arte atual, tendo uma incidência fundamental sobre a prática teatral como um todo e para o qual Josette Féral levanta a denominação de “teatro performativo” (FÉRAL, 2008, p. 200).

processo, o que sugere maior liberdade do ator performer. Essa amplitude trazida em uma investigação aprofundada dentro do processo criativo se apresenta como a possibilidade do ator de criar as suas expressões “desejantes”, tal como Silvia Fernandes (2011, p. 18) mostra:

Por recusar a adoção de códigos rígidos, como definição de personagem e a interpretação de um texto, o performer apresenta-se ao espectador como um sujeito desejante, que em geral se expressa em movimentos autobiográficos e tenta escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso (FERNANDES, 2011, p. 18).

Todos esses aspectos mostram como esta pesquisa se vincula a expressão performativa. Ainda também por pretender uma prática colaborativa horizontal, mas principalmente por visar o envolvimento direto com a realidade em foco. Se expressando em uma relação corpo a corpo com o real, percebido como a pesquisa das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país (FERNANDES, 2011, p. 19).

Deste modo é no campo performativo, que essa perspectiva atoral visualiza o apontamento de um percurso de ator, que foi organizado a partir das experiências vivenciadas incorporadas, pessoais e artísticas. Porém, é preciso dizer que antes de uma metodologia caracterizada por uma conclusão, o caminho se constitui em um processo que pretende continuar sendo experimentado, modificado e ampliado. Para isso enfatizo algumas práticas em seguida, levantando certas considerações que entendo como necessárias. Faço a ressalva de que elas não estão fundamentalmente inseridas de forma subsequente ou linear, mas se retroalimentando, se interagindo, alocadas uma à disposição da outra, em um enredamento complexo que se torna importante no momento de surgimento das expressões significativas na criação do ator. Segue:

- 1) **“Saber em qual chão se toca”**: é necessário ter ciência e afeto sobre a temática e a linguagem artística que o projeto pretende levantar. Como este é um processo que implica no envolvimento do ator, torna-se essencial que o profissional deseje a pesquisa, que se posicione livremente em uma autoindagação, aberto às mudanças e ao surgimento de outras percepções. E, mais uma vez, que sinta a necessidade de dizer sobre o tema. Esse é um trabalho em que a pessoa, na condição de ator, como sugere

Rodrigues (2005, p. 147) é o primeiro sujeito a ser pesquisado por ele mesmo no confronto com outras realidades. Já em relação à linguagem, à priori o presente estudo se insere em um fazer que tenha o corpo do ator enquanto princípio de investigação. Isso significa que quanto mais houver uma verticalização no trabalho corporal ampliam-se as possibilidades de expressão e por isso a importância de uma prática contínua. Ainda assim, é característica da pesquisa a hibridez de linguagens (bonecos, máscaras, vídeos, interação com artes plásticas etc), desde que tenha um aprofundamento sobre a proposta.

- 2) **Imersão sobre a pesquisa.** As práticas artísticas que têm realidades sociais, culturais, contextuais como foco, invadem territórios de natureza política, antropológica, ética, religiosa, sinalizando a realização em um campo criativo pouco ortodoxo. O contexto é investigado por meio de pesquisas exaustivas in loco, dedicadas à coleta de depoimentos dos moradores, transeuntes ou estudiosos, visando à percepção da geografia das regiões comumente periféricas ou interiores e, ainda, buscando convívio em zonas que são consideradas à margem da sociedade central<sup>87</sup> ou em regiões caracterizadas por suas especificidades e manifestações culturais. A ida a campo no trabalho de atuação é uma prática muito importante porque ali se pode criar vínculo sensorial, relações emotivas e sinestésicas que vão interagindo com memória afetiva do sujeito. Isso acontece no encontro com o outro, na convivência, pelo envolvimento corpóreo, em um tempo que demanda também uma maturação, ou melhor, um “deixar acontecer”. Porque essa envoltura se realiza de forma mútua, em uma relação de confiança, especialmente de respeito de quem adentra em um território desconhecido. Para isso, há de se ter clareza com o outro, explicar as intenções da pesquisa e se posicionar de forma honesta e horizontal para a oportunidade. Recorro mais uma vez às experiências de Rodrigues (2005, p. 148), quando diz que o pesquisador integrado ao campo conquista as suas relações com as pessoas passo a passo, privilegiando os dados não verbais, ampliando a escuta e atenção para o não óbvio. E mais ainda, quando a autora relata que é no momento em que o artista “perde” o referencial da razão objetiva de estar in loco, que ele transpassa a fronteira de seu mundo e penetra na moldura do outro. Cito:

---

<sup>87</sup> Fernandes cita algumas dessas ações, exemplificando as intervenções que alguns coletivos teatrais brasileiros organizam em espaços públicos. (FERNANDES, 2011, p. 19).

Isto significa que ele está co-habitando com a fonte. Neste patamar ocorrem apreensões de elementos fundamentais, não-verbais, que o corpo assimila e guarda no inconsciente, e que serão expressos no trabalho de laboratório. Este conteúdo, recebido e expresso no laboratório, penetra também no trabalho de criação artística (RODRIGUES, 2005, p. 148).

Ao mesmo tempo, é interessante um embasamento teórico e literário (podendo ampliar a pesquisa a partir de biografias, descrições históricas, romances, poesias etc) e, também, sobre materiais imagéticos ou videográficos. Referências que podem ser aprofundadas em discussões no coletivo participante ou com profissionais convidados, visando uma melhor compreensão daquele contexto sociocultural. Igualmente, a investigação tem a possibilidade de se alargar quando há retornos in loco, seja em forma de workshops, como palestras ou demonstrações artísticas, pois essas são ações que podem proporcionar o desenvolvimento das relações entre as pessoas e para o trabalho criativo. Portanto, toda a materialidade do campo que faz parte do repertório (visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados) e do arquivo (como materiais duradouros – textos, documentos, edifícios etc), postulados por Diana Taylor (2013, p. 48), são meios de apreensão que enriquecem o trabalho. Principalmente quando são indagados e há uma reflexão relacionando-os, comparando-os, tentando perceber as questões imbricadas e omitidas. Implicando, por sua vez, em um posicionamento ideológico, conceitual e político do ator performer.

- 3) **Ampliando as possibilidades de expressão corpórea:** percebo neste ponto duas práticas em uma constante: a primeira encontra-se no próprio treino e estudo da corporeidade particularizada do ator, desde os chamados preparativos, como alongamentos e aquecimentos, exercícios de resistência, respiração, mas também as percepções físicas vocais, as relações espaciais corpóreas, os estudos do movimento (centros, extremidades, direcionamentos, equilíbrio, oposições, pesos, velocidades, ritmos etc). E ainda, experimentações a partir de qualidades diferentes, também jogos no coletivo etc. Já a segunda prática, constitui-se na percepção da expressão das corporeidades contextuais que estão sendo pesquisadas, abrindo o olhar para as performances que desenvolvem. Isso significa perceber as relações que estão envolvidas entre os princípios físicos estruturais e os conteúdos significantes incorporados. Por trás deste viés, encontra-se uma pesquisa que para além de procurar os apoios e tendências da especificidade corporal, pensando em seus ossos, músculos,

peles, sonoridades vocais e outras, busca-se o encontro com a particularização que é outro, tentando aproximar de sua inteireza.

- 4) **O processo criativo em sala.** Todo o conjunto da investigação pretende tornar-se expressão síntese e preenchida de sentido no momento da atuação. Esse resultado pode emergir por meio de diversos caminhos dependendo das proposições artísticas, dos envolvidos e do percurso da investigação. Entretanto, as referências para o ator partem de uma conexão entre a materialidade da pesquisa e a personalidade do sujeito. Esse levantamento artístico circunda áreas subjetivas das memórias afetivas, como as sensações, as imagens, sonoridades, gestualidades, ações, textos, palavras, respirações, pausas etc; mas também, circunda na concretude de objetos, documentos, roupas e outros materiais entendidos como emblemáticos. A experimentação destas referências, que pode partir de uma proposição individual ou colaborativa, tem o objetivo de explorar o fazer em cada momento, na sua literalidade, nas várias possibilidades corporais e de relações. O processo se caracteriza por momentos solitários, tanto na criação como no seu aprimoramento; mas também por momentos de trocas, quando se faz necessário uma disposição à “escuta” para receber retornos dados pelo coletivo artístico, os incentivos externos provindos da direção, do acaso ou dos jogos com outros atores, objetos, na espacialidade etc. Por esse caminho, o trabalho vai se aproximando cada vez mais de ações significativas, com o intuito final de criar uma unidade entre o sentido dado pelo ator e aquilo que ele executa. Ou seja, uma dramaturgia atoral e pessoal. No decorrer da montagem, cada verticalização deste fazer preenchido de sentido pode tornar-se fragmento do todo que é o espetáculo. Sobretudo, este momento da criação é o ponto cume da experiência que está sendo vivenciada. Primeiramente porque a possibilidade de expressar algo que envolve tamanha personalidade, de alguma forma, é um preenchimento da ausência da própria experiência na vida contemporânea.<sup>88</sup> Mas, essencialmente, porque essa expressão é a forma significativa e artística do acontecimento vivido. Pois, sendo a experiência,

[...] algo que (nos) acontece, que às vezes nos faz tremer, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, alguma vez, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto (LARROSA, 2015, p. 10).

---

<sup>88</sup> (FERNANDES, 2011, p. 20) e (LARROSA, Jorge. *Tremores, escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015).

Portanto, o processo de criação de um espetáculo, ou seja, o anterior ao resultado artístico é o momento do ser, com toda a liberdade característica da criação, poder inventar e compor tudo aquilo que o transformou e que se tornou necessário.

- 5) **A atuação no espetáculo.** A valorização do fazer do performer introduz um caráter de evento ao espetáculo, pois instala a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento dos sentidos (FÉRAL, 2008. p. 205), obrigando o espectador a encontrar o significado. Para o ator isso levanta um valor de risco, pois sai de códigos anteriormente bem definidos, para um acontecimento compartilhado que se refaz a cada dia. Este é um lugar que mantém o trabalho do ator em processo, pois institui o estado de jogo, de brincadeira que, por sua vez, dá vida para aquilo que está sendo feito. É como se nesse momento do espetáculo e depois de toda importância dada ao processo, seja necessário criar, de alguma forma, novas aberturas que presentifiquem a simplicidade do aqui e agora, do momento presente que se relaciona com tudo o que compõe o evento. Dessa forma, o espetáculo torna-se para o ator uma continuidade, uma possibilidade de vivenciar outra experiência e, por assim, novas transformações.

Faço a observação de que compreendo as várias dificuldades de realização de um teatro no Brasil que demanda tempo, pesquisa, coletividade, material, financiamento. Há um lado que pode solicitar o envolvimento em discussões sobre o aprimoramento de políticas públicas artísticas, a participação nas duras concorrências dos editais, a realização de parcerias com outros profissionais, grupos e produtores, dentre outras ações. Mas, do ponto de vista existencial do artista, que é o primeiro motivo de realização desta proposta de atuação, quando se tem a necessidade sobre um fazer e sobre isso se tem uma idealização artística, não resta mais nada para o ator do que realizar o seu desejo. É disso que essa dissertação fala, necessariamente, do instante da cena, que é o momento em que o ator expressa na e pela sua corporeidade a sua paixão, imbricada na técnica, por toda pesquisa, por todo o fazer. O agora da atuação, um átimo de tempo, um respiro que na rapidez de seu tempo traz em toda sua essência a possibilidade que o sujeito tem de expressar a forma poética da sua experiência.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das primeiras questões que surgiu como dificuldade no processo da escrita desta dissertação foi o fato de o foco da pesquisa se encontrar em torno de uma experiência da pessoalidade. Porque apesar de conhecer o caminho vivenciado, foi difícil saber como eu poderia decifrar esse percurso, vê-lo de forma distanciada, fazer perguntas para ele em uma relação objetiva. Inicialmente, o que eu fiz foi tentar escrever sobre o assunto desde os primeiros momentos da entrada no Mestrado, mas foi no decorrer do processo, das discussões realizadas, por meio das leituras bibliográficas, da produção textual e após a qualificação que essa objetividade começou a proceder. Pois esse foi um momento no qual eu deixei de fazer apenas uma descrição da experiência e comecei a introduzir o percurso que eu estava querendo analisar na teoria dos estudos da performance, o que ajudou a delimitar uma metodologia.

Por esse viés pude sublinhar com mais clareza o percurso vivido: um início marcado por inquietações sociais e experiências teatrais, seguido pela convivência com os índios Kamayura no Parque Indígena do Xingu e um fim sublinhado pela transposição desta corporalidade pelo viés da atuação no teatro – inicialmente para uma organização formal e experimentação artística e, por fim, na criação da “cena do índio” do espetáculo “Ode Marítima”.

Depois, com o percurso ressaltado, eu pude organizar e separar cada momento, o que facilitou perceber algumas questões importantes para serem analisadas: 1) Quais eram os motivos que me fizeram ir para a aldeia? 2) O que foi importante na convivência com os Kamayura e me fez querer dar continuidade até a realização dessa dissertação? 3) Qual é a importância dos índios Kamayura? Quais são os seus saberes? O que é essencial mostrar desse povo indígena? 4) Como foi o processo de transposição para o teatro? Com quais objetivos? O que foi preciso aprender? Qual foi o percurso da prática realizada?

Essas questões me fizeram adentrar na materialidade originária da pesquisa. Ou seja, ir atrás dos registros (fotos, vídeos, desenhos, cadernos de anotações etc), perceber qual era o contexto no qual eu vivia em cada momento (qual era a idade, o que eu ainda não sabia etc), repetir em meu corpo os atos Kamayura, as sequências organizadas, as minhas ações na “cena do índio”, entender o que no meu próprio discurso ou ação se repete (por exemplo, o



fato de eu valorizar a compreensão do contexto sociocultural do Parque Indígena do Xingu e a relação com a alteridade. Ou então o fato de eu sempre ter buscado no percurso de atriz o entendimento do que é estar inteiro em cena).

Em relação a este momento de aprofundamento dos materiais e sobre o que mostrar do comportamento Kamayura, foi essencial a fala da professora Leda Martins na minha qualificação sobre prestar atenção na autodenominação do povo e no ritmo dos seus comportamentos. Porque esses eram dados que eu estava trazendo no texto, mas que podiam ser analisados numa tentativa de perceber imbricações importantes sobre o contexto em que os Kamayura situam, sobre a sua história e também sobre os seus conhecimentos. Este aprendizado ampliou a minha percepção de como visualizar e questionar o comportamento desses indígenas, comparando-os, percebendo as semelhanças e as suas diferenças, para então visualizar os seus saberes coletivos e ancestrais.

Por meio de toda escavação do material, o estudo começou a compreender alguns resultados fundamentais de cada período. Descrevo:

1) Ao traçar os motivos pelos quais eu fui para a aldeia, foi possível perceber que eu trazia questões universais relacionadas à humanidade, que conectadas a um desejo de expressão, me levaram à vontade de expressar o corpo indígena no teatro.

2) A convivência com os índios Kamayura me fez reconhecer aquela existência em sua complexidade e me reposicionou em relação à alteridade, me fazendo compreender que sob o olhar do outro, eu também sou alteridade.

3) Os corpos Kamayura são preenchidos de sentido que se relaciona com a ancestralidade e que é atualizado nas dinâmicas dos seus fazeres. Por meio da análise dos comportamentos performáticos Kamayura é possível visualizar a expressão dos seus conhecimentos, mas também perceber contextos diversos em relação à história oficial e a política do Brasil.

4) Na busca de expressar um corpo outro, o corpo indígena Kamayura, eu aprendi muito sobre a ofício da atuação.

5) É importante trabalhar as referências do corpo Kamayura na atuação a partir de uma temática que se relacione com o contexto indígena. Isso para que essa corporeidade não acabe por tornar no processo de criação outra referência corporal.

6) É importante uma experiência anterior e pessoal com a corporeidade cultural que está sendo referência nos estudos da atuação.

Após todas essas descobertas, e seguindo esse percurso metodológico, pude correlacionar os momentos, perceber o desenvolvimento dos aprendizados e entender as seguintes questões resultantes de toda experiência e da própria dissertação. Seguem:

- 1) Dos vários aprendizados adquiridos nesse processo, o primeiro condiz com a enfática posição de Diana Taylor (2013, p. 21) sobre ser imperativo continuar reexaminando as relações entre a performance incorporada e a produção de conhecimento. Porque, como mostrado nesse percurso metodológico, a performance produz um modo de conhecer que ao ser analisado possibilita o aprofundamento das reflexões e novas descobertas em uma pesquisa. Este fato levou a presente dissertação a considerar que por meio dos estudos da performance foi possível avaliar o próprio percurso da ação incorporada, o que possibilitou passar de uma experiência pessoal afetiva para uma operação intelectual reflexiva e trouxe novos conhecimentos.
- 2) A qualidade expressiva dos movimentos indígenas não pode ser alcançada apenas por meio de estudos de formas e modelos de sequências a serem pesquisados na atuação. A expressão significativa desse corpo implica em um preenchimento de sentido na corporeidade do ator. Acredita-se que é possível adentrar a um sentido para expressar essa corporeidade no teatro, por meio de uma rede de relações conectadas à experiência e no interesse de um dizer.
- 3) A experiência não é algo que apenas passa na vida. Mas algo que transforma a existência do ser. Por isso ela é importante nos processos de atores que pretendem expressar o seu envolvimento e produzi-lo enquanto arte. Este é um trabalho que está preocupado com o fazer que envolva o ator como um todo, na sua intimidade, na sua vontade de expressão, no compromisso com o seu trabalho.
- 4) Toda essa pesquisa particularizada sobre como expressar a corporeidade indígena, abriu o campo da atuação para outras temáticas relacionadas às questões humanas mais universais. Por causa das características propostas nessa atuação, a presente dissertação reconheceu no campo do teatro

performativo. E, a partir de todas as vivências apresentadas, propôs um caminho para uma realização atoral em um processo criativo. Não deixando de considerar as especificidades e os objetivos de cada processo.

Finalmente, espero ter contribuído para as pesquisas que pretendem um olhar sobre um percurso pessoal artístico, sobre os processos que anseiam uma pesquisa aprofundada na atuação no teatro contemporâneo. E, especialmente, sobre o quanto é riquíssimo para o trabalho de ator os processos de criação teatral que têm o interesse e a pesquisa sobre as corporeidades culturais pertencentes ao território brasileiro, tais como os corpos indígenas. Afinal, esta é uma investigação que amplia o olhar sobre a estrutura física da expressão corporal significativa, oportunizando um aprofundamento sobre as existências culturais. Fortalece o conhecimento incorporado enquanto um modo de saber, valorizando as práticas da atuação. Enriquece o valor da coletividade tão presente nos processos artísticos em teatro. Estima a especialidade e a função equilibrando-as no todo. Valoriza a existência do ser e toda a sua possibilidade de transformação. E, principalmente, porque esses corpos culturais ao estarem conectados com uma ancestralidade, atualizando-a em suas performances, vivem a sua expressividade de forma íntegra, plena, presente. Põe à mostra a sua própria realidade interior, independente da aceitação do meio externo (RODRIGUES, 2005, p. 67). Deste modo, essas corporalidades significantes em sua totalidade são um exemplo dignificante sobre a essência do trabalho de ator que cria e atua na busca de uma presença cênica e de uma integridade com o seu fazer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Pedro. *Kwarip, Mito e ritual no Alto Xingu*. São Paulo: EPU; EDUSP, 1974a.
- \_\_\_\_\_. *Mitos e outras narrativas Kamayura*. Bahia: EDUFBA, 1974b. (Ciência e Homem).
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. 2. ed. Tradução Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Conversa feita com participantes do workshop: "The Actor who dances" (O Ator que dança)*, anotadas por Andreia Duarte de Figueiredo. Dinamarca, Hostebro, 2010.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: UNICAMP, 2012.
- BARTHES, Roland. *A escuta*. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BARUZZI, Roberto G. (Org). *Parque Indígena do Xingu Saúde, cultura e história*. São Paulo: Terra Virgem, 2005.
- BASTOS, Rafael de Menezes. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 1999.
- BONFITO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a artesanaria do ator: caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- \_\_\_\_\_. O florescer do atador: maneiras de atuação performativa. In: BAUMGARTEL, Stephan; CARREIRA, Andre (Orgs.). *Nas fronteiras do representacional: reflexões a partir do termo "Teatro Pós-Dramático"*. 1. ed. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014, v. 1, p. 58-82.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: UNICAMP, 2002.
- CAMPOS, Álvaro. *Ode Marítima*. Lisboa, 1915. Disponível em: <<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=2241>>. Acesso em: 29 out. 2014.
- \_\_\_\_\_. Apontamentos para uma estética não aristotélica. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/672>. Acesso em 09 out. 2014.

CARNEIRO, Juliana. *Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do Farm in the Cave: inspirações brasileiras no espetáculo The Theatre*. 2013. 126 p. Dissertação (Mestrado em Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. *Sala Preta*, São Paulo: USP, v.1, n. 1, p. 105-112. 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57011/>> Acesso em: 27 fev. 2013.

\_\_\_\_\_. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo: USP, v.8, p. 197–210, nov. 2008.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório: Teatro e Dança*, Salvador, v.14, n. 16, p. 11-23. 2011.

FIGUEIREDO, Andreia. Caderno pessoal de anotações de todo o processo da Ode Marítima, Belo Horizonte, 2011- 2012.

FIGUEIREDO, Andreia Duarte de. *Escola Mawaiaka. Como os Kamaiura concebem a sua escola*. 2007. Monografia de Conclusão do Curso de (Licenciatura Plena em Letras, habilitação Língua Portuguesa) - Instituto Universitários do Araguaia, Universidade Federal de Mato Grosso, 2007a. (Inédito).

FIGUEIREDO, Andreia, MANCINI, Anna. O adolescente Kamayura: cultura e ambiente. *Revista Panorâmica Multidisciplinar*, Cuiabá: EdUFMT, n 7. 2007b.

FISCHER-LICHTE, Erika. The performative generation of materiality. In *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London and New York: Routledge, cap. 2, p. 75-137, 2008 apud CARNEIRO, Juliana. *Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do Farm in the Cave: inspirações brasileiras no espetáculo The theatre*. 2013. 126 p. Dissertação (Mestrado em Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

GORDON, G. E. Motion arrested: body politics and struggle for physical theatre. Inaugural lecture delivered at Rhodes University. Grahamstown: Dupli-Print, s.d. In: ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*, São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2005, p. 35.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um teatro pobre*. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Almanaque socioambiental Parque Indígena do Xingu: 50 Anos*. São Paulo: O Instituto, 2011.

JUNQUEIRA, Carmen. *Antropologia indígena: uma introdução, história dos povos indígenas no Brasil*. São Paulo: EDUC, 1999.

\_\_\_\_\_. Dinâmica cultural. In: PESQUISA PUC-SP (Relatório de Pesquisa), 2003.

- \_\_\_\_\_. Doenças do espírito. *Estudos de Sociologia*, Araraquara: UNESP, v. 6, n. 10. 2001a.
- \_\_\_\_\_. Em transito: preparando a mudança. In: RITOS de passagem de nossa infância e adolescência antologia. São Paulo: Summus, 1985.
- \_\_\_\_\_. A Guerra e a dadiva. *Margem*, São Paulo: EDUC, n.14. 2001b.
- \_\_\_\_\_. *Os Índios de Ipavu: um estudo sobre a vida do grupo Kamaiura*. 3. ed. São Paulo: Atica, 1979.
- \_\_\_\_\_. Mulheres índias (Inédito).
- \_\_\_\_\_. *O Mundo Kamaiura*. (Inédito).
- \_\_\_\_\_. Pajés e feiticeiros. *Estudos Avançados*, São Paulo: IEA-USP, v.18, n. 52, set./dez. 2004.
- \_\_\_\_\_. O Poder do mito. *Hypnos*, São Paulo, EDUC, v.5, n. 6, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Sexo e desigualdade entre os Kamaiura e os cinto larga*. São Paulo: Olho D'Água, 2002.
- \_\_\_\_\_. Símbolos e imagens da ordem na Comunidade Indígena. In: PASSETTI, Edson; SILVA, Roberto B. Dias da (Orgs.). *Conversações abolicionistas: uma crítica ao sistema penal e da sociedade punitiva*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Ciências Criminais - PUC/SP, 1997.
- JUNQUEIRA, Carmen, PAIVA, Eunice. O Estado contra o Índio. In: TEXTO 1 do Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1985.
- JUNQUEIRA, Carmen; VITTI, Taciana. O Kwaryp kamaiurá na aldeia de Ipavu. *Estudos Avançados*, São Paulo: IEA-USP, v. 23, n. 65, p. 133-148. 2009.
- KAMAYURA, Tacumã; KAMAYURA, Kanutary. *Moroneta Kamayura: histórias Kamayura*. Organização Andreia Duarte. Belo Horizonte: Literaterras; FALE/UFMG, 2013.
- LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- LARROSA, Jorge. *Tremores, escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 5. ed. Tradução Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- MARTINS, José de Souza. *Fronteira, a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Não há terra para plantar neste verão: o cerco das terras indígenas e das terras de trabalho no renascimento político do campo*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Orgs.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 69-91.

\_\_\_\_\_. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria N. S. (Org). *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MAURO, Helena Leite. *A conexão orgânica corpo-voz-som em processo de atuação, com base em Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski*. 2011. 187 f. Dissertação (Mestrado em Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss; tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo, EPU, 1974.

MEIRELES, Márcio. *Consultoria literária no projeto de montagem espetáculo Ode Marítima: registro em vídeo por Daniel Carneiro*, 2012. Belo Horizonte: Teatro da Figura. Projeto Myriam Muniz, 2011.

OKAMOTO, Eduardo. *Dramaturgia de ator na intracultura*. 2009. Dissertação (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

OMOLU, Augusto. *Entrevista cedida para o público da “Demonstração de trabalho Oro de Otelu”*. Gravado por Andreia Duarte. Belo Horizonte, 2012.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida a Julianna Rosa de Souza*. Porto Alegre, 06 de maio de 2012. In: SOUZA, Juliana. *A dramaturgia da dança dos orixás: reflexões sobre arte e religião na prática artística de agosto omolú*. 2014. 194 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Santa Catarina, 2014.

PAUTILLA, Juliana. *Caderno pessoal de anotações de todo o processo da Ode Marítima, 2010-2012*.

\_\_\_\_\_. Poesia em cena. *Jornal Estado de Minas*. Caderno Pensar, n. 13 out. p. 3. 2012a.

\_\_\_\_\_. (Dir.). *Texto escrito no folder do espetáculo Ode Marítima*. Belo Horizonte: Grupo Teatro da Figura, 2012b.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino pesquisador intérprete, processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2005.

SAMAIN, Etienne. *Moroneta Kamayurá: mitos e aspectos da realidade social dos índios Kamayurá (Alto Xingu)*. Rio de Janeiro: Lidador, 1991.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechener*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro; tradução Augusto Rodrigues da Silva. Rio de Janeiro: Mauad, 2012a.

\_\_\_\_\_. O que é performance? Tradução Dandara. In: *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro: UNIRIO, v. 11, n. 12, 2003.

\_\_\_\_\_. Restauração do comportamento. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas, SP: HUCITEC, 2012b.

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

SOUZA, Juliana. *A dramaturgia da dança dos orixás: reflexões sobre arte e religião na prática artística de augusto omolú*. 2014. 194 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Santa Catarina, 2014.

STEINEN, Karl von den. Entre os aborígenes do Brasil Central. Tradução Egon Schaden. São Paulo: Departamento de Cultura, Separata da Rev.do Arquivo n. 34-43. 1894, p. 148-151. In: SAMAIN, Etienne. *Moroneta Kamayurá: mitos e aspectos da realidade social dos índios Kamayurá (Alto Xingu)*. Rio de Janeiro, Lidador, 1991, p. 43.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás deuses iorubás na África e no novo mundo*. 6. ed. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

VILLAS BOAS, Orlando. *A arte do pajés: impressões sobre o universo do índio xingano*. São Paulo: Globo, 2000.

VILLAS BOAS, Orlando e Cláudio. *Marcha para o Oeste: epopéia da Expedição Roncador-Xingu*. São Paulo: Globo, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Xingu, os índios, seus mitos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

WEBSTER'S Encyclopedic Dictionary. 1989, p. 1070. In: LOPES, Antonio. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história), 1994 apud *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro: UNIRIO, v. 11, n. 12, p. 7. 2003.

## SITES



BRASIL. Fundação Nacional de Artes. Disponível em: <[www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br)>. Acesso em: 19 fev. 2015.

BRASIL. Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. TV Escola. *Índios no Brasil: quem são eles?* (episódio 1). Disponível em: <http://tvescola.mec.gov.br/tve/video?idItem=6095>. Acesso em: 26 fev. 2015.

CASA FERNANDO PESSOA. Disponível em: <<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/>>. Acesso em: 25 maio 2015.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA (FUNCEB). Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

INSTITUTO SÓCIO AMBIENTAL. Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/pt-br>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

INSTITUTO SÓCIO AMBIENTAL. *A polêmica da Usina de Belo Monte*. (Sobre o caso emblemático da construção da Usina de Belo Monte na Bacia do Rio Xingu e os impactos ambientais e socioculturais na região). Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/esp/bm/index.asp>>. Acesso em 25 maio 2015.

INSTITUTO SÓCIO AMBIENTAL. *PEC 2015*. (Sobre o desarquivamento da PEC 2015). Disponível em: <<http://www.socioambiental.org/pt-br/tags/pec-215>>. Acesso em: 25 maio 2015.

MATO GROSSO. Prefeitura de Canarana. Construindo um novo tempo. (Site do município de Canarana). Disponível em: <<http://canarana.mt.gov.br/portal/>>. Acesso em: 03 jun. 2014.

ODIN TEATRET. Nordisk Teaterlaboratorium. Disponível em: <<http://www.odinteatret.dk>>. Acesso em: 03 jun. 2014.

ODIN TEATRET. Nordisk Teaterlaboratorium. *Augusto Omolú*. Disponível em: <<http://www.odinteatret.dk/about-us/actors/actors-in-the-past/augusto-omolu.aspx>>. Acesso em: 15 out. 2014.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. *Sobre o nome dos povos: atrair e pacificar*. (Sobre atração e pacificação indígena). Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/quem-sao/sobre-o-nome-dos-povos>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. *Sobre o nome dos povos: grafias*. (A questão da escrita indígena). Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/quem-sao/sobre-o-nome-dos-povos>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

VIANNA JUNIOR, Carlos. Multidão se despede de Augusto Omolú. *Tribuna da Bahia*, 05 jun. 2013. (Reportagem on line sobre assassinato de Augusto Omolú). Disponível em:

<<http://www.tribunadabahia.com.br/2013/06/05/multidao-se-despede-de-augusto-omulu>>. Acesso em: 03. jun. 2014.

YOUTUBE. *A situação dos indígenas Guarani Kaiowa no Mato Grosso do Sul*. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=WfEpkosMKs>. Acesso em: 20 jul. 2015.

## ANEXO A - REFERÊNCIAS IMPORTANTES DA EXPERIÊNCIA

FIGURA 20 – Cacique e pajé Tacumã Kamayura



Fonte: Acervo Maiaru Kamayura.

FIGURA 21 – Mapulu Kamayura



Crédito: Oliver Seybold

Figura 22 – Cacique Kotok Kamayura e seu primogênito Maiaru Kamayura



Fonte: Acervo Maiaru Kamayura

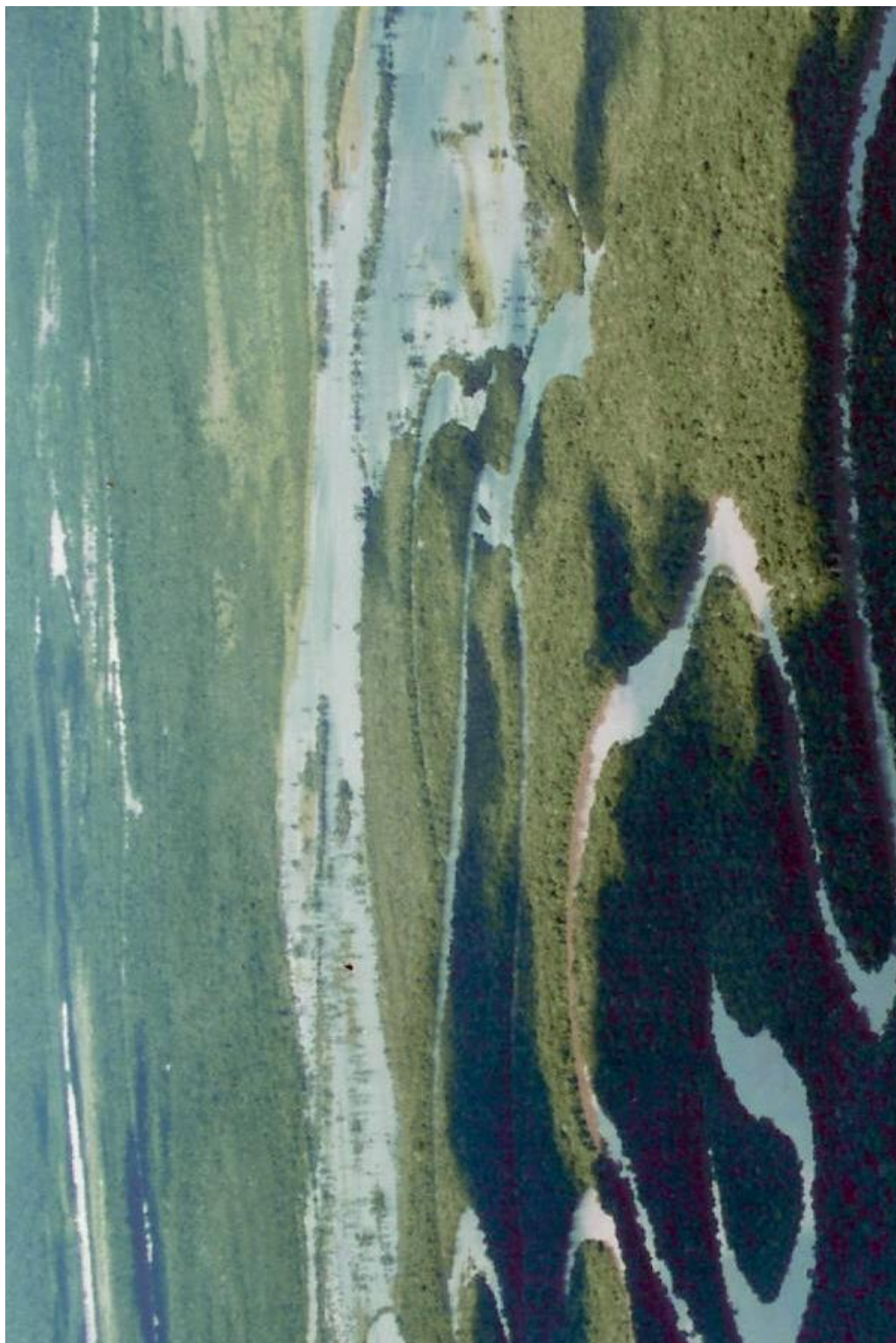


FIGURA 23 – Aldeia Kamayura e lagoa Ipavu



Crédito desconhecido

FIGURA 24 – Rio Xingu



Crédito: Taciana Vitti.



FIGURA 25 – Programa do espetáculo “Ode Marítima”

TEATRO DA FIGURA  
Apresenta:

# ODE MARÍTIMA

ESPECTÁCULO INSPIRADO NA OBRA  
ODE MARÍTIMA DE ALVARO DE CAMPOS

DIREÇÃO: JULIANA PAUTILLA

**CRIADORES**  
 Angreia Duarte – Atuação e pesquisa em movimento, fala e canto indígena kamayura  
 Daniel Carneiro – vídeo, fotografia e arte gráfica  
 Daniela Perucci – Atuação  
 Felipe Cosse – designer de iluminação  
 Gabriela Cristóvão – técnica corporal: contato improvisação e estudo de movimento cênico  
 Helena Mauro – Atuação, preparação vocal e dramaturgia sonora  
 Juliana Pautilla – concepção, direção, dramaturgia de movimento e dramaturgia sonora  
 Juliana Coelho – designer de iluminação  
 Lucas Medeiros – Atuação e preparação corporal  
 Marcelo Cordeiro – Atuação  
 Ricardo Garcia – paisagens sonoras eletroacústicas  
 Sílvia Teles – Atuação  
 William Rausch – cenografia e figurino

**PESQUISA**  
 Daniel Magalhães – Etnomusicologia  
 Márcio Meireles – consultoria literária e náutica

**EQUIPE TÉCNICA**  
 Matzabei Pacheco – produção executiva  
 Tairés Scatolin – costureira  
 Astronauta Comunicação – Adilson Marcelino e Lucas Ávila - Assessoria de Imprensa  
 Naty Torres – fotografia

**AGRADECIMENTOS**  
 teatro universitário EBAP/UMG, Suzana João e Casa Odeia,  
 Juliana Barreto e Cefar, Guto Martins, Silvana Steff, Luiza Viana,  
 Aurora Majnani, Flora Carneiro e Nina Salomão, Kenta Otas,  
 Denise Leal Lopes, Augusto Omolu e Luciano Xavier, Gi Milagres,  
 Robson Vieira, Supermercado SuperMats, comunidade kamayura,  
 Emília Alcântara, Zenaide Duarte, Lelo Silva, Eduardo Félix.

**AGRADECIMENTOS ESPECIAIS**  
 Marcelo Alêssio e Rogério Gomes que compartilharam conosco  
 as primeiras improvisações que estão na base do espetáculo.

Fonte: Teatro da Figura

FIGURA 26 – Na aldeia com os índios Kamayura



Fonte: Acervo fotográfico Andreia Duarte