

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

AYVU ROPYTA

O FUNDAMENTO DA PALAVRA

MARIA DE FÁTIMA MOMMENSOHN

CAMPINAS / 2004

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SECÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

AYVU ROPYTA

O FUNDAMENTO DA PALAVRA

MARIA DE FÁTIMA MOMMENSOHN

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Maria
de Fátima Mommensohn e aprovada
pela Comissão Julgadora em
12/02/2004

Regina A. Müller

Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Müller
Orientadora

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes
da UNICAMP como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em
Artes sob a orientação da Profª Drª
Regina Aparecida Polo Müller.

CAMPINAS / 2004

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/unicamp M789a
V	EX
TOMBO BC/	59014
PROC.	16-11-04
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	15/03/04
Nº CPD	

CM00200909-7

Bibid: 317705

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

M789a

Mommensohn, Maria de Fátima
Ayyu Rapyta = O fundamento da palavra / Maria de Fátima
Mommensohn. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientadora: Regina Aparecida Polo Müller.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Índios Guarani. 2. Poética. 3. Dança.
4. Comunicação intercultural.
- I. Müller, Regina Aparecida Polo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes III. Título.
- IV. Título: O fundamento da palavra.

DEDICATÓRIA

A Maria Duschenes, minha mestra.

AGRADECIMENTOS

À Comunidade Guarani que tão bem me recebeu

Aos amigos , companheiros e familiares que tornaram possível este trabalho, em particular Xanda de Biase Miranda e Paulo Petrella.

Aos professores do curso de pós-graduação, em especial, Lúcia Fabrini de Almeida e Eusébio Lobo da Silva.

À minha orientadora Regina Polo Müller.

Resumo

Nesta dissertação, as palavras que norteiam o processo são brasilidade, inter/multiculturalidade, poética e corpo. A proposta é refletir sobre a composição coreográfica realizada no âmbito do contato entre culturas a partir da leitura da oração poema “*Ayvu Rapyta*”, colhida por Leon Cadogan e Pierre Clastres entre os *Mbya-Guarani*, o mesmo grupo étnico que ainda hoje vive na periferia de São Paulo.

O trabalho de campo com as aldeias *guarani* é especialmente ilustrativo de como o corpo é o sujeito da cognição, a primeira e última instância em que o processo se realiza e que apenas se realiza porque é corpo.

O texto que acompanha a obra artística compreende uma sucessão cumulativa entre a historicidade do tema, a abordagem processual da pesquisa e a experiência corporificada do acontecimento da dança.

Abstract

In this paper the process key words are brazilianity, inter/ultraculturality, poetry and body. The author proposal is to reflect about the choreographic composition regarding the cultures contact that comes from the reading of the prayer-poem Ayiu Rapyta, collected by Leon Cadogan and Pierre Clastres from the Mbya Guarani, the same ethnical group that still inhabits the surroundings of São Paulo.

The work in the guarani fields illustrated in a special way how body is the subject and the goal of cognition, the first and the last instance where the process takes places and it does just because it is body.

The final text, that follows the performance, is a cumulative succession among the theme historicity, the process research approach and the embodied experience of dancing.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	11	
CAPÍTULO 1 - O TEMA		
1.1- O TEXTO	15	
1.2- O CONTEXTO	17	
CAPÍTULO 2 - ENTRE POÉTICAS		
2.1 – TRABALHO DE CAMPO: O GUARANI	34	
2.2 - FUNDAMENTO DA PALAVRA: OS HUMANOS	39	
2.3 ENTRE POÉTICAS	44	
CAPÍTULO 3 – A ANTROPOLOGIA DO EU/ A EXPERIÊNCIA DO OUTRO		
3.1- A ANTROPOLOGIA DO EU / A EXPERIÊNCIA DO OUTRO.....	51	
3.2- O SENTIDO DO FAZER É FAZER SENTIDO.....	60	
3.3 O SENTIDO CÊNICO DO FAZER SENTIDO	66	
3.4- A CONVENÇÃO RITUALIZADA/ A EMOÇÃO MECÂNICA	70	
CAPÍTULO 4 - DA PALAVRA AO CORPO/ O CORPO DA PALAVRA.....		79
CONCLUSÃO.....	93	
BIBLIOGRAFIA	99	
ANEXO 1 - Apresentação em DVD do espetáculo “ <i>Mbochy</i> ”.....	115	

*Palavras? Sim. De ar
E perdidas no ar.
Deixa que eu me perca entre palavras,
Deixa que eu seja o ar entre esses lábios,
um sopro erramundo sem contornos,
breve aroma que no ar se desvanece.
Também a luz em si mesma se perde.*

(Octavio Paz – Tradução de Haroldo de Campos)

INTRODUÇÃO

Ao se estabelecer um tema para investigação que envolva relações humanas, as escolhas se justificam no percurso da história do pesquisador e na conjuntura da investigação. E quando esta investigação resulta numa obra artística, a ampla rede de contágios sociais vivida pelos envolvidos no projeto determina e é determinada pelo tempo e espaço de sua ocorrência.

O **corpo do artista**, eixo deste trabalho, é exposto a uma experiência de contágio com outra cultura. O objetivo é tornar visível o processo intra-subjetivo, a formulação poética que se dá no corpo a partir do texto-tema. Busca-se traduzir o momento da criação, do surgimento da forma, situando-o no espaço e tempo da cena. As palavras chave para descrever esta experiência são: brasilidade, multi/culturalidade, poética e corpo.

O tema - a oração-poema "*Ayvu Rapyta*" e a sua elaboração como obra coreográfica - estabelece o desafio da congruência entre territórios estrangeiros. Parte-se da premissa que a relação entre os guarani e o bailarino-investigador, as ciências e o saber empírico do artista, são complementares e podem estabelecer intersecções e inclusões entre áreas do conhecimento, conduzindo o artista do campo do sensível ao movimento investigativo. A poética é aqui considerada como forma de expressão da idéia, imagem corporificada do pensamento.

A obra é esta corporificação, presentificação de um pensamento em movimento que se constrói na relação entre o corpo e o mundo. Neste processo da construção poética em dança do texto "*Ayvu*

Rapyta”, realiza-se um percurso semelhante ao da fita de Moebius, dentro e fora se enlaçam e são uma única e mesma coisa. Assim, embora o texto final se separe em etapas descritivas de momentos do processo, este é sempre um contínuo ir e vir de formulações e reformulações do entendimento do sentido poético da cena.

Na primeira parte desta dissertação descrevemos o contato com as aldeias e as diferentes leituras sobre a cultura guarani, situando a relação entre o intérprete e sua pesquisa no contexto da história da colonização e da conquista do território brasileiro. Tomamos como ponto de partida a imagem poética, elemento deflagrador e revelador do conflito implícito entre o mundo branco e o indígena.

A experiência de ser outro, estrangeiro no território do desconhecido, é o núcleo desta proposta. Reflete-se nesta parte do texto sobre o artista e sua platéia, o outro para quem se faz a dança. A alteridade no ritual e na encenação é o paralelo que se estabelece entre a poética e o pensamento mítico. A imagem poética e a metáfora são consideradas aqui como o substrato do pensamento-movimento da dança, delineando esta investigação. Buscamos nas ciências cognitivas e nas ciências sociais os autores que fazem referência à descrição do processo da criação coreográfica, enquanto organização pelo sujeito de um conhecimento a ser transmitido para o outro.

Todos os elementos acima considerados estão na obra coreográfica, resultado da investigação e cuja descrição constitui a última parte desta dissertação. Passando pelos procedimentos práticos da construção poética e a reflexão inerente a estes, procuramos demonstrar neste capítulo que a idéia e a materialização da idéia são uma única e mesma coisa. A forma sendo a cristalização de um momento

determinado do percurso da criação, ou seja, produto de uma ou várias escolhas determinantes e convergentes às questões inicialmente colocadas. A obra sendo o todo da realização, o poema “*Ayvu Rapyta*” escrito e inscrito no corpo do bailarino pesquisador.

Os ensaios literários de Octavio Paz foram fundamentais para o desenvolvimento desta proposta, seu pensamento é o fio condutor da reflexão. O conceito de palavra-imagem do autor permeia este texto, dando a ele a dimensão de processo criativo em termos de pesquisa prática e teórica.

CAPÍTULO 1

O TEMA

1.1- O TEXTO - AYVU ROPYTA:

FUNDAMENTO DA PALAVRA: OS HUMANOS - CANTOS I A V

I

*Ñamandu, pai verdadeiro primeiro,
de sua divindade que é uma,
de seu saber divino das coisas,
saber que desdobra as coisas,
faz com que a chama, faz com que a bruma
se engendrem.*

II

*Ele ergueu-se:
de seu saber divino das coisas,
saber que desdobra as coisas,
o fundamento da Palavra, ele o sabe por si mesmo.
De seu saber divino das coisas,
o fundamento da Palavra,
ele o desdobra desdobrando-se,
ele faz disso sua própria divindade, nosso pai.
A terra ainda não existe, reina a noite originária,
não há saber das coisas:
o fundamento da Palavra futura, ele o desdobra então,
ele faz disso sua própria divindade,
Ñamandu, pai verdadeiro primeiro.*

III

*Conhecido o fundamento da Palavra futura,
em seu divino saber das coisas,
saber que desdobra as coisas,
ele sabe então por si mesmo
a fonte que está destinado a reunir.
A terra não existe ainda,*

*reina a noite originária,
não há saber das coisas:
do saber que desdobra as coisas,
ele sabe então por si mesmo
a fonte do que está destinado a reunir.*

IV

*Desdobrando o fundamento da Palavra futura,
conhecido Um, o que reúne,
do divino saber das coisas,
ele faz brotar, única,
a fonte do canto sagrado.
A terra não existe ainda,
reina a noite originária,
não há saber das coisas:
ele faz brotar, única,
a fonte do canto sagrado.*

V

*Desdobrando o fundamento da Palavra futura,
conhecido Um, o que reúne,
aberta Uma, a fonte do canto sagrado,
então, com força, seu olhar procura
quem será encarregado do fundamento da Palavra,
do Um que reúne,
de redizer o canto sagrado.
Com força, seu olhar procura:
do divino saber das coisas,
saber que desdobra as coisas,
ele fez com que surgisse o divino companheiro futuro.*

Tradução do guarani: Pierre Clastres
Tradução para o português: Nícia Adan Bonatti

1.2- O CONTEXTO

Meu primeiro contato com a cultura guarani se deu através das “Belas Palavras”, do livro “*Ayvu Rapyta*” de León Cadogan¹. Um texto sobre a poesia e a religião guarani como ela é praticada em seu corpo de ritmos e imagens, ainda hoje e neste momento.

Este texto, “*Ayvu Rapyta*”, é incompatível com a imagem de pessoas selvagens, primitivas, não civilizadas, senso comum sobre os índios no Brasil. A profundidade das palavras resultou nas questões presentes neste projeto, na formulação de um sentimento de brasilidade que pudesse incluir a alteridade.

O “*Ayvu Rapyta*” que veio às minhas mãos, tradução de León Cadogan para o espanhol, tinha a aura da antiguidade, resgatada nas ruínas de uma civilização. Como a tradução de um texto das civilizações antediluvianas, uma cultura para mim desconhecida e tangível apenas através das palavras, milenares, ali registradas. Palavras de misticismo e poesia, juntas num relato fantasioso sobre as origens de um povo desaparecido há muito tempo.

E, no entanto, ao ler seus escritos juntamente com os de Curt Nimuendajú² e confirmando esta informação no trabalho de campo, soube que aquelas palavras ainda se repetem nas casas de reza, na periferia de São Paulo. Há uma desproporção surpreendente na aparência de simplicidade e pobreza daqueles índios à beira da estrada vendendo artesanato e as palavras reproduzidas por Cadogan. A

¹ Cadogan, León. “Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá-guarani Del Guairá”, in: *Revista de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, n. 5, 1959.

² Nimuendajú, Curt. *As Lendas da criação e destruição do mundo como fundamento da religião dos Apocóiva-Guarani*/ tradução Charlotte Emmerich e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

sabedoria e o conhecimento estão, em geral, associados a grandes edifícios de bibliotecas, universidades, templos religiosos que simplesmente não coabitam com a pobreza da periferia caótica de nossa cidade. É preciso um grande esforço para reconhecer uma cultura milenar e sua importância nas favelas de São Paulo.

O trabalho proposto nesta pesquisa aborda os parâmetros da investigação sob a ótica do artista, para que o conhecimento entre culturas aconteça enquanto metáfora. Qual o conhecimento que interessa a mim, a pesquisadora de dança? Está nos movimentos, na música, no ritual? Quem será o guarani no contexto da brasilidade? O outro que encontro, estrangeiro em minha própria cidade e que por ser ele mesmo me faz estrangeira e estranha. São pessoas por quem passo muitas e muitas vezes pelas ruas da cidade. Índios que vendem artesanato, com os quais não tenho nenhum contato e que estão aqui antes de mim, antes da cidade, antes da civilização ocidental. O outro, o guarani, diante de mim que sou o outro eu, aquele que não se reconhece no espelho das relações que a história estabeleceu.

O texto “*Ayvu Rapyta*” foi colhido em uma situação bastante particular por León Cadogan, um estudioso da língua e dos costumes guarani do Paraguai, onde viveu durante muitos anos entre as aldeias *mbyá*. Conquistou a confiança de sua liderança religiosa para ouvir então as “Belas Palavras”. Neste contexto e através de Cadogan, também estiveram presentes naquelas aldeias Egon Schaden³ e Pierre Clastres⁴.

³ Schaden, Egon. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil: ensaio etno-sociológico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

⁴ Clastres, Pierre. *A Fala Sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios guarani!* tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

Durante cinco séculos muito se tem escrito sobre os guarani. São citados pela primeira vez, segundo Bartomeu Meliá⁵, em 10 de julho de 1528 numa carta de Luis Ramirez à corte espanhola. Após séculos de contato apareceu alguém em quem foi depositada a confiança para a revelação do mais precioso segredo; as “Belas Palavras”. Estas mesmas palavras que foram repetidas ao longo dos séculos pelos *Karai*, líderes religiosos dos guarani, em suas casas de reza.

O outro, o índio, esteve oculto em estratégias de sobrevivência e as palavras que se ouviam deles eram palavras de um português empobrecido pelo contato com caboclos e fazendeiros. E estes, por sua vez, não tinham razões para aprofundar uma relação, mesmo comercial, com aquela população que de tempos em tempos aparecia e se fixava durante alguns anos. Pouco interesse se tinha em saber de onde vinham e para onde iam, apenas se sabia que no Paraguai a língua oficial também era o guarani. O outro era um desconhecido em trânsito. Um estranho, estrangeiro, colocado à margem do processo de crescimento do país.

Enquanto outras populações de brasileiros iam se formando em muitas levas migratórias e imigratórias, aqueles índios sustentavam uma identidade desconhecida e ainda assim reconhecida como diferente, por quinhentos anos. Por serem avessos ao contato, à política nacional dos órgãos de proteção, continuaram habitando as regiões do sul, centro-oeste e sudeste do Brasil e em raríssimas ocasiões se submeteram às reservas criadas para eles depois da década de 30. A desconfiança justificada por séculos de encontros nada amigáveis, tornou-os reservados e indiferentes ao processo de fixação das populações

⁵ Meliá, Bartomeu. “A invenção e construção do Guarani”, in: *Ciência Hoje*. Brasil/Paraguay, vol.15, n. 86, 1992, pp.57-60.

indígenas em reservas de territórios definidos. Para o guarani a terra não pode ser possuída; nem comprada e nem vendida.

Atualmente, os guarani parecem demonstrar interesse em que outras pessoas, além da comunidade, saibam mais sobre sua cultura. Vêm, aos poucos, demonstrando interesse neste outro que cruza a fronteira da nacionalidade e passa a ser estrangeiro em sua própria cidade. Estes somos nós os pesquisadores, os antropólogos, voluntários que optamos por falar a outra língua. Este outro objeto/ sujeito move o presente projeto de pesquisa, a realidade da experiência, a fisicalidade do encontro.

O fato de ter lido as “Belas Palavras” antes de ter um contato maior com as aldeias guarani transformou meu olhar para sempre. Não posso ignorar o que conheço sobre as “Palavras”, a oração-poema, o sentido poético deste povo.

A poesia, a metáfora, se configura como o território do outro para onde deliberadamente nos conduzimos e nos deixamos conduzir, levados pela melodia das palavras que soam como alguma coisa que se reconhece sem conhecer. O território da alteridade é onde se insere esta pesquisa. O tempo-espaço do intangível, cuja duração é a eternidade e a extensão o infinito, disso tratam o mito e o rito, a poesia e a dança, magnitudes de performance, como afirma Schechner⁶.

A Palavra traduzida dos guarani tem sido objeto de estudo de muitos especialistas e seu sentido foi sendo lapidado, revelando a sua construção lírica. Enquanto poesia, com Cadogan (1959), Nimuendaju (1987) e tantos outros, o mesmo texto tem sido analisado sob diversas perspectivas, sendo que para este projeto foi selecionada a versão de

⁶Schechner, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 1994.

Pierre Clastres (1978) em função de sua proposta poética. Esta, portanto, é uma versão poética da tradução dos textos de Cadogan, justificada pelo contexto da palavra falada e ampliada pela tradição da cadeia de relações que, segundo Clastres, é o modo de ser guarani.

Percebe-se em Clastres a preocupação de que os não guarani também possam escutar a poesia daquelas Palavras, enxergar as imagens e compartilhar a experiência poética. Ou seja, a intenção é provocar uma alteração dos sentidos como é da natureza da poesia, alteração esta produzida apenas pelas palavras, prestando atenção à sua forma, para que sejam belas palavras, trazendo à tona os sentidos despertados para as sensações da palavra-imagem. A poesia é o manancial das metáforas do coletivo que cumpre sua função de palavra-mito-poema: transformar o sentir em espaço de transformação do sentido.

Quando Clastres explica porque, para ele, a palavra desdobrar é a melhor escolha para sua tradução, ele o faz baseado na sua percepção de um pensamento-mito. Esclarece e encontra o ritmo do som, da ação contida na imagem e por isso nos faz percorrer o sentido guarani da criação, do ato de criar, como nos esclarece Octavio Paz⁷:“(...) El ritmo no es filosofia, sino imagen del mundo, es decir, aquello em que se apoyan las filosofias.” A interpretação de Clastres está fundamentada na sua concepção de pensamento mítico, na qual não há evolução, progresso, mas realização e tempo presente. O tempo atemporal do mito, o eterno retorno tão bem definido por Mircea Eliade⁸, para quem o sentido do tempo mítico está voltado para a fonte da existência, para a ausência do tempo. Assim, Clastres, substitui as palavras criar, conceber e gerar, por desdobrar.

⁷ Octávio Paz. *El Arco y la Lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 61.

⁸ Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano a essência das religiões*/ tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

No pensamento mítico não há a divisão, a criação é a manifestação do divino, o divino apenas se desdobra em sua criação. Multiplica-se, divide-se, transforma-se em seu duplo, a origem não se afasta de si mesma, não se trata de uma história linear. O Um não é indivisível, o um é múltiplo e muitos. O um indivisível é o da realidade, do corpo mortal, das inquietudes e necessidades. O Um divino é o dois possível no pensamento guarani. Portanto, sob este ponto de vista, a palavra guarani para a criação não é uma realização em etapas, mas a própria natureza que transborda suas formas, sendo ela mesma.

No livro “A Fala Sagrada”, Clastres opta por ser sucinto. Suas explicações são complementares e sutis, apenas o suficiente para contextualizar a leitura. Não se trata de uma análise, mas de uma descrição, uma narrativa sobre pessoas e situações, para que nossa atenção não esteja focada no seu texto antropológico e sim na oração-poema, nas “Belas Palavras”.

Cadogan, em sua grande erudição e conhecimento da cultura guarani, procura ser o mais preciso possível na tradução e realiza, portanto, uma detalhada descrição da língua em suas possibilidades de construção e expressão. A poesia está na língua, o sentido rítmico das palavras está presente e por isso sua tradução também faz jus às “Belas Palavras”. Por outro lado, podemos afirmar que o texto de Cadogan é um estudo analítico da língua guarani, enquanto o de Clastres é um texto poético. Neste, estão presentes as questões do reconhecimento e da afirmação de uma nação para si mesma, o *Emic* e o *Etic*, no que se refere à observação de um fenômeno social e humano de “dentro” ou de “fora”, respectivamente, segundo Isabel Araya Olmos⁹.

⁹ Olmos, Isabel Araya. *Hacia una Epistemología Antropológica: Lectura de una obra de Carlos Castañeda*. Chile: Cinta de Moebius, n. 2, 1997, p. 4.

Viver uma experiência entre culturas tem este caráter, de trânsito entre pensamento e estruturas de pensamento. Não há explicações, o ser guarani é deste jeito, tem estas Palavras, coabita um universo com deuses específicos e assim se define uma pessoa como guarani. Expostos uns aos outros, não mais podemos ignorar a diversidade das realidades culturais e sociais. A investigação de uma cultura só pode ser vista como a realidade vivida por um grupo de pessoas. Não se trata só de traduzir um texto de um povo que não se situa nas relações de produção do mercado mundial, mas de um encontro entre pessoas, na contemporaneidade e no que isto implica em relação às nossas contradições, no Brasil.

Em Cadogan o foco não está na expressão e sim no processo analítico, no conhecimento racionalizado da decupagem, do fatiamento em lâminas visando o conteúdo compreensível. Trata-se de sobrepor um modelo de análise lingüística para se obter o entendimento do pensamento religioso guarani. Em Clastres, nós temos a preocupação com a forma, com a poética, sem a qual as palavras são apenas tocadas na superfície de seus sentidos. A forma na expressão é o conteúdo para Clastres. A expressão do estudioso é a análise, a lógica das relações implicadas, enquanto na poética a expressão é a sensação que envolve e desencadeia outras sensações e sentidos. O princípio do pensamento lógico é a linearidade, o movimento sucessivo de encadeamentos necessários, enquanto o movimento poético é circular, espiralado, inclusivo e indefinido, sem fronteiras.

Nesta escolha, da tradução poética da oração-poema, encontramos Otávio Paz e sua visão da história latino-americana e da função da linguagem poética, a *otredad* descrita no texto homônimo de

Lúcia Fabrini de Almeida¹⁰. Há o outro para quem se faz a poesia, o outro que reconhecemos em nossas palavras, pois não são só nossas, assim que se fazem poemas.

A palavra-imagem, em Octavio Paz, provoca as sensações, o tremular da superfície entre as fronteiras do corpo dentro e do corpo fora, a pele se adelgaça para sentirmos com maior intensidade. O que sentimos se conforma, forma-se ao mesmo tempo em que experimentamos a forma. O invólucro é também aquilo mesmo que transporta. Esta é a poesia e também a magia, a feitiçaria, os rituais xamânicos, as rezas e todas as situações em que a palavra é compreendida na função de revelação, de desvelamento da realidade para uma multiface de informações¹¹.

Outros e novos sentidos se estabelecem, transformadores e transformáveis, cria-se com as palavras uma outra instância de relações com os sentidos onde não há controle, seleção e escolha, apenas o poder desencadeador do som das palavras, da poesia na forma, no ritmo e na melodia de um som. A poesia não está restrita às palavras, mas é um estado de ser de várias produções humanas. O fazer estético é o fazer-se humano, o recriar-se e criar o outro. Este é o princípio da *otredad*, o permitir-se experienciar um outro evocado dentro de si mesmo. Uma experiência viva num corpo vivo, a corporificação da idéia, da sensação e do sentimento.

¹⁰ Almeida, Lucia Fabrini. *Tempo e Otredad nos Ensaos de Octavio Paz*. São Paulo: Annablume, 1997.

¹¹ Paz, Octavio. 1990. Op. Cit. p.51: “La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogia; los dos proceden confines utilitarios e inmediatos: no se preguntan qué es el idioma o la naturaleza, sino que se sirven de ellos para sus propios fines.”

Octavio Paz¹² descreve no prefácio do livro de Castañeda (no qual este relata suas experiências com o índio Yaqui Don Juan, no México) a relação entre culturas como um permitir-se viver outra realidade em seu próprio corpo e ao não se reconhecer, confirmar apenas que se conhece o si mesmo: “ *La visión de la otra realidad reposa sobre las ruínas de esta realidad. La destrucción de la realidad cotidiana es el resultado de lo que podría llamarse la crítica sensible del mundo. Es equivalente, en la esfera de los sentidos, de la crítica racional de la realidad. La visión se apoya en el escepticismo radical que nos hace dudar de la coherencia, consistencia y aun existencia de este mundo que vemos, oímos, olemos y tocamos. Para ver otra realidad hay que dudar de la realidad que vemos con los ojos.* ”

Trata-se aqui de um conhecimento que é outro e não sobre o outro. Movimento que acontece na transformação do signo em outros signos, a semiose como concretude da obra, sua ação de existir, poiesis. O ato de multiplicar sentidos na ação, modificar, interferir. Uma forma de conhecimento que é movimento, no fluxo do tempo e da materialidade dos corpos que são eles mesmos signos em continua rotação, para parafrasear Octavio Paz.

O tempo real dos corpos e sua morte inevitável é a inexorabilidade do tempo¹³, a resignificação da realidade do corpo cotidiano tornado entidade cósmica, como um corpo vivo e morto no eterno retorno. A dualidade eterna da criação, o duplo do sentido de uma

¹² Castañeda, Carlos. *Lãs enseñanzas de Don Juan: una forma yaqui de conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974, p.18.

¹³ Paz, Octavio. 1990. Op.Cit. p.155 “ la experiencia poética es un abrir las fuentes del ser.(...) Nacer y morir: un instante. En esse instante somos vida y muerte, esto y aquello.”

realidade que é essa e outra ao mesmo tempo, o que só acontece na experiência mítica ou poética através do signo.

No campo relacional do signo, para além do si mesmo está o outro, literalmente a real presença de outra pessoa. A constatação do fato de que existem pessoas diferentes, outras identidades, estrangeiros, pessoas e culturas diversas sob a ação sincrônica do contato intermitente é a história e nossa contemporaneidade. A agoridade instaura um único tempo, o tempo da informação, da relativização do tempo em tempos eletrônicos e biológicos, existências virtuais e problemas sociais de pessoas reais com necessidades reais. A agoridade, entendida como espiral do tempo que só o rito e a poesia desvelam.

Os corpos são a realidade da história que por eles conta-se e reconta-se: as palavras vibram em corpos vivos. Cordas vocais e saliva, bocas úmidas que falam. O objeto/sujeito deste trabalho de pesquisa é, então, este corpo vivo e presente no acontecimento poético.

Octavio Paz representa essa nossa latinidade tão contraditória com maestria, como mexicano também conhece as “Índias Ocidentais”. E como nós, os brasileiros, meio bugres e meio bandeirantes, que vamos tecendo nossas histórias no continente com os fiapos de um tecido esgarçado e poderoso ele, o poeta mexicano, também de uma terra híbrida, índia, mestiça, transita entre os muitos planos de realidades culturais possíveis e assim nos revela poeticamente: *“As culturas chamadas primitivas criaram um sistema de metáforas e símbolos que constituem um verdadeiro código de símbolos ao mesmo tempo sensíveis e intelectuais: uma linguagem. Esquecemos que os signos são coisas sensíveis e que operam sobre os sentidos. O perfume transmite uma informação que é inseparável da sensação(...)onde um nariz moderno não distingue senão um cheiro vago, um selvagem*

percebe uma gama definida de aromas. O mais assombroso é o método, a maneira de associar todos esses signos até tecer com eles séries de objetos simbólicos: o mundo convertido numa linguagem sensível. Dupla maravilha: falar com o corpo e converter a linguagem num corpo."¹⁴

Paz coloca seu foco na experiência vivida, no corpo produtor do signo, um signo que emerge das obscuras fontes do coletivo na alteridade. O tempo linear da história, da quantificação estatística da população, não é o mesmo da alteridade/*otredad*. Este é o tempo da agoridade, o momento quando algo é revelado de si mesmo através da imagem e o outro o reconhece confirmando sua presença como diferente de si e portanto real.

Encontramos nosso espelho, nossa *americanidade*, entre aqueles que sequer se consideram brasileiros. Grupos de pessoas que resistem ao nosso projeto de vida e que se apegam silenciosamente aos seus costumes, repetindo suas "Belas Palavras". Estes *outros* se entregam à tarefa quase insana de transitar entre o tempo presente das relações de sobrevivência e o tempo da divindade. Ainda em contato com a natureza exuberante dos territórios cada vez menores, os guarani convivem com a eletricidade, a televisão, os projetos missionários, as invasões de suas terras, o desprezo por seus costumes, a alfabetização em outra língua, a Internet, com a certeza, inacessível para nós, de que sabem a que vieram e para onde vão. Há uma recusa explícita, como nos relatam os historiadores, em se tornar o que somos e abandonar sua história, desde a época colonial.

¹⁴ Paz, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, pp. 17-18.

Bartomeu Meliá¹⁵ sugere que estes relatos sejam divididos em 4 etapas: o guarani das relações de parentesco e alianças do período do descobrimento e da conquista, o guarani das Missões Jesuítas, o guarani selvagem e marginal dos viajantes e, finalmente, o guarani da abordagem etnológica. Ou seja, formulou-se ao longo do tempo um guarani inventado, imaginado no outro.

Num primeiro momento, os guarani estabeleceram alianças através do casamento e da troca de produtos com seus invasores mas logo ficou claro que estavam à mercê de seus “amigos”, não eram considerados homens livres mas escravos em potencial, pois na medida em que reagiam à submissão eram exterminados.

As missões, por sua vez, tinham como princípio o reducionismo. Tudo deveria ser reduzido à dimensão da civilização do homem branco, ou seja, um novo guarani deveria ser construído pela fé, pela racionalidade e lealdade à coroa. Desfeitas as missões, o guarani volta a ser reconhecido como selvagem, nômade, imprestável e vagabundo, sem serventia.

A partir dos trabalhos de Cadogan e Nimuendajú, podemos enfim nos aproximar do guarani como ele mesmo se descreve, o *ñanderekó* (modo de ser) *“que se insere num pensamento que atinge a dimensão integral de uma filosofia, gerando um discurso antológico poderoso que, descolado de sua circunstância sociológica - mas é desta que pouco sabemos! - vai em direção a uma poesia e uma meditação universais”*¹⁶

¹⁵ Meliá, Bartomeu. 1992 Op. Cit.

¹⁶ Meliá, Bartomeu. 1992. Op. Cit. p. 60.

No contraponto da poesia se coloca o processo de submissão e ruptura a que foram submetidas as populações indígenas do continente sul-americano. Não há uma diferença evidente da cor da pele e são muitas as cores e muitas as peles, ficando difícil definir onde estão as populações integradas, desaparecidas, ao longo do processo civilizatório. Nossa genealogia foi dissolvida por anos de integração racial forçada¹⁷. E quanto mais sabemos sobre a realidade guarani, na periferia de grandes centros urbanos como São Paulo, mais nos surpreendemos com sua capacidade de resistência ao longo dos séculos, por sua tenacidade em manter a identidade indígena. E nós, os “brasileiros”, temos a sensação de encontrar neste espelho um passado, ainda presente, que pode ser o futuro desejado de uma humanidade capaz de reconhecer-se mesmo na diferença.

O modo de ser indígena permeia nossa brasilidade, o que podemos constatar nas artes populares, nas palavras que designam lugares e costumes, o contágio entre códigos e linguagens é visível. No entanto, este não é o traço de que mais nos orgulhamos e neste momento em que os acessos, recentemente disponibilizados à informação, aos recursos naturais, às tecnologias e aos mercados, estabelecem uma dinâmica de troca e assimilação que afeta todo o sistema organizacional dos povos, incluindo e principalmente afetando a produção cultural, é importante lembrar, ou pelo menos não esquecer, o caminho que nos trouxe ao presente.

¹⁷ Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 453: “Nós brasileiros, neste quadro, somos um povo em ser, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na *ninguedade*. Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros. Um povo, até hoje, sem ser, na dura busca de seu destino. Olhando-os, ouvindo-os, é fácil perceber que são, de fato uma nova romanidade, uma romanidade tardia mas melhor, porque lavada em sangue índio e sangue negro.”

Por uma coincidência ou convergência no pensamento contemporâneo sobre nosso continente e seu passado, a palavra espelho aparece em dois livros recentemente lançados que tratam das relações do ocidente com o obscuro habitante destas terras americanas. São eles “O Espelho Enterrado” de Carlos Fuentes¹⁸ e “O Espelho Índio” de Roberto Gambini¹⁹. O primeiro sobre o México, incluindo a América Central, e o segundo sobre as missões jesuítas no Brasil, aos quais podemos acrescentar ainda “O Espírito Ocidental Contra a Natureza”, livro de Frederick Turner²⁰ sobre o processo de colonização na América do Norte e “Os índios e a Civilização” de Darcy Ribeiro²¹ sobre o Brasil.

Esses trabalhos, guardadas as particularidades dos autores e da geopolítica, têm entre si muito em comum pois descrevem a história a partir do ponto de vista da perda, da derrota e não do ponto de vista do herói desbravador e conquistador, sendo fundamentais para esta pesquisa na medida em que situam os povos da América como povos sobreviventes de um genocídio e etnocídio permanentes.

Estes fatos ainda estão presentes em nossas vidas, o que determina um olhar, um percurso para este trabalho. O percurso do olhar que reflete sobre o reflexo da imagem, realidades que são a somatória de todos os gestos, de todas as atitudes dos que vieram antes de nós e dos que estão aqui e agora, este outro e mesmo eu, somos nós os “brasileiros”.

¹⁸ Fuentes, Carlos. *O espelho enterrado (reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo)*/ tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

¹⁹ Gambini, Roberto. *Espelho Índio: a formação da alma brasileira*/ coord. Mary Lou Paris, Caio Kugelmas. São Paulo: Axis Mundi, Terceiro Nome, 2000.

²⁰ Turner, Frederick. *O espírito ocidental contra a natureza: mito, história e as terras selvagens*/ tradução José Augusto Drummond. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

²¹ Ribeiro, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

“...não era suficiente que os índios adotassem certos comportamentos ou repetissem certas palavras, era preciso levá-los a renegar sua identidade de origem. Os jesuítas foram mestres nessa obra, sendo capazes de criar vergonha em corpos nus ou fazer povos profundamente religiosos admitirem que não acreditavam em nada(...)O passado do Brasil seria algo perigoso, que é melhor ser mantido afastado. Ficamos, então, com uma caricatura para crianças de escola, um desenho estilizado daquilo que poderia ter sido; ficamos, assim como nossa consciência coletiva, com a idéia de que afinal somos o produto de uma fusão de raças e que, na nossa cultura de hoje, esse passado foi incorporado nos moldes da famosa “contribuição indígena”, que seria representada pela adoção de certos métodos agrícolas, certas técnicas arquitetônicas, a rede, a esteira(...).mas não tivemos uma fusão profunda no nível psicológico. Neste nível, o que de fato ocorreu foi a sobreposição de um estilo de consciência, de um modo de funcionar conscientemente, sobre outro que é negado como se não tivesse valor nenhum.”²²

²² Gambini, Roberto. 2000. Op. Cit. pp. 24-25.

CAPÍTULO 2

ENTRE POÉTICAS

“Eles são tão afetivos e têm tão pouca ganância e são no geral tão agradáveis que eu asseguro a Vossas Altezas que não existe em minha opinião um povo melhor e uma terra melhor em qualquer parte do mundo. Eles amam seus vizinhos como a si mesmos e sua fala é a mais doce que existe, sempre gentis e sorridentes. Tanto os homens quanto as mulheres andam nus como suas mães os conceberam; mas Vossas Altezas podeis crer quando vos digo que seu comportamento uns com os outros é muito correto e que o seu rei mantém uma postura honrosa, embora com uma espécie de modéstia muito bonita de se apreciar, como tudo o mais por aqui. Eles têm excelente memória, pedem para ver tudo e depois perguntam o que é e para que serve.”²³

²³ Turner, Frederick. 1990. *Carta de Colombo aos reis da Espanha*. Op. Cit. p.125.

2.1 – TRABALHO DE CAMPO: O GUARANI

O meu primeiro contato com as populações indígenas brasileiras se deu através do livro “Tristes Trópicos” de Claude Lévi-Strauss²⁴, antropólogo que esteve no Brasil durante os anos 40. Neste livro, ele nos relata sua experiência com os índios do interior de São Paulo e Mato Grosso. Soube então da versão indígena da colonização do território oeste do Brasil, quando a expansão da cultura cafeeira e das fazendas de gado foi deixando no caminho pessoas e etnias.

A partir deste texto tive a dimensão histórica do processo de conquista das terras brasileiras como um fato recente, algo que meus avós viveram e que ainda hoje continua acontecendo. A visão estrangeira me denunciou o crime enquanto a brasileira, através da leitura de Darcy Ribeiro²⁵, explicou-me o processo. A brasilidade estava ali no conflito, na dualidade, entre ser uma América ou uma Índia. *As Índias Ocidentais* como foram chamadas as terras abaixo do equador pelos antigos navegantes.

A ocidentalização do continente se deu como conquista iluminista da Europa e seu modelo de produção capitalista. O outro modo de viver teve que ser erradicado, o modo de ser não produtivo e que não se adaptava ao pensamento ocidental, do capital.

Em meados de 1988, entrei em contato com o CTI (Centro de Trabalho Indigenista) que realizava ações de demarcação das terras guarani e pude visitar pela primeira vez suas aldeias. Estive nas aldeias

²⁴ Lévi-Strauss, C. *Tristes Trópicos*. Portugal: Portugália Editora, 1955.

²⁵ Ribeiro, Darcy. 1995. Op.Cit.

do litoral sul e norte do estado e na periferia da cidade de São Paulo. Foi neste período que li pela primeira vez o texto de León Cadogan, “*Ayvu Rapyta*”.²⁶ A compreensão do que estava sendo lido em sobreposição ao que estava sendo visto no cotidiano das aldeias desencadeou questionamentos, um estado de desconforto que no ano de 2000 deu origem a este projeto de pesquisa.

No primeiro encontro, em 1988, as comunidades estavam muito preocupadas com as invasões que ameaçavam a sobrevivência das aldeias. Havia uma tendência dos guarani a se protegerem do contato, fechando-se. A aldeia parecia silenciar quando estávamos ali. Em 2000, retornei às aldeias através da pessoa responsável da FUNAI (Fundação Nacional do Índio) pela implantação da escola indígena guarani. A situação que encontrei foi totalmente diversa, os antigos das aldeias haviam decidido que poderiam mostrar para os *juruá* (brancos) um pouco da sua cultura. E cultura para o guarani é sua vida religiosa, sua fé em *Ñamandu*. No período, várias comunidades se reuniram, gravaram um CD de músicas guarani e apresentaram-se no SESC Pompéia, em São Paulo, para o seu lançamento.

Embora a situação das terras e da sobrevivência não tenha se alterado muito e as dificuldades continuem sendo graves e constantes, os guarani parecem ter resolvido conversar com o mundo *juruá*. Talvez para fazerem com que os brancos entendam suas razões e, finalmente, os deixem ser o que querem ser, guarani.

²⁶ Cadogan, León. 1959. Op. Cit

Durante 500 anos resistiram no corpo a corpo da sobrevivência em um outro sistema. Assistiram ao desenvolvimento da propriedade privada, o sistema financeiro e suas estradas²⁷. Assistiram de suas casas nas encostas da Serra do Mar, até que a cidade entrou nas aldeias, cercou suas terras e subtraiu os recursos naturais; sua água, seus animais, suas árvores. Cercados pelos avanços da civilização foram, de uma certa maneira, obrigados a vir nos explicar e lutar por seu direito de ser, por suas terras confiscadas pelo “progresso”.

Continuam resistindo, só que agora através de uma reestruturação das suas relações com o mundo branco. Querem se instrumentalizar, saber do que estão falando estas pessoas que os assediam com projetos e propostas e entendem que têm o direito de sobreviver utilizando-se dos mecanismos legais da mesma sociedade que os quer extinguir.

Em dezembro de 2002, tive a oportunidade de assistir a um encontro, realizado na aldeia do Morro da Saudade, em Parelheiros, através de uma parceria entre Unicef, Funai e a Associação *Teko Arandu*. Neste evento, *Nhemboaty Ñande Reko Ete'i Pyguá* (I Encontro Nacional de Educação Tradicional Guarani), estavam presentes lideranças das aldeias guarani de São Paulo e de outros estados. Tinha-se o objetivo de reunir os velhos para que falassem de sua experiência e mostrassem como era praticado o “modo de ser guarani” antigamente, afim de que os jovens pudessem aprender, lembrar e transmitir.

²⁷ Grünberg, G e Meliá, Bartomeu. *Los Paí-Tavyterã, etnografía Del Paraguay contemporáneo*. Assunção: CEAVC, 1976, pp. 203-204: “A terra é um bem comum e o meio de produção principal, entregue aos homens pelo deus criador para uso conforme as leis divinas. Por isso, como a água, os Guarani recusam em princípio a compra de terras porque não pode ser privilegiada. Só deus a possui: o cultivo da terra e o cuidado deste cultivo é o mesmo que tratar com a criança. Comprar terras, portanto, seria o mesmo que comprar o homem, o que significa que eles perderiam o conceito moral de seres humanos e em consequência a transcendental determinação de ser homem”.

Havia uma preocupação de todos com as transformações territoriais e sociais da urbanização acelerada e, principalmente, o efeito dela sobre os jovens. A constituição da Fundação *Teko Arandu* - Memória Viva Guarani - elaborada pelas lideranças das aldeias, visava constituir uma ponte entre as novas e as antigas gerações para a continuidade das aldeias no modo de ser guarani, o *ñadereko*²⁸, sendo uma das prioridades as escolas diferenciadas, indígenas.

A rotina do encontro era de trabalho intenso, começando pela manhã e entrando noite adentro na casa de reza. Os mais velhos contavam como era a vida de antigamente e mostravam seus costumes a todo grupo de visitantes das diversas aldeias. Uma cozinha funcionava, à moda guarani, para todos os presentes. O encontro foi todo falado em guarani e, embora alguns brancos estivessem assistindo, o objetivo era reforçar os vínculos entre as aldeias e discutir a educação para os jovens.

A emoção do encontro era contagiante. Todos ouviam com atenção cada palavra dita. Os jovens estavam atentos e orgulhosos de seus pais, dançaram o *xondaro* (dança realizada pelos jovens e meninos para prepará-los na defesa do território) e assistiam aos mais velhos em suas muitas atividades. Como em um congresso acadêmico anotavam e perguntavam sobre os detalhes de cada história. E, após 5 dias de encontro, encerraram as atividades com uma dança oferecida aos

²⁸ Cadogan, León. “Los índios Jeguaká Tenondé(Mbyá) Del Guairá, Paraguay”, in *América Indígena*. México, n 2, vol. VIII, 1948. p. 139: “ Quando amadurecer os frutos de tuas roças, darão de comer aos da tua tribo, sem exceção alguma. Para que se farthem todos é que os frutos chegam a amadurecer, e não para que sejam objetos da avareza. Dando de comer ao teu próximo, virão os de cima que ama aos assentos de teus fogões(*tekoa, tataypy-rupã*) e eles adicionarão dias à tua vida para que repetidas vezes possas voltar a semear. Este preceito sagrado transmitido textualmente de geração a geração é cumprido religiosamente(...)”

visitantes e executada pelas crianças da aldeia da Barragem (Morro da Saudade).

Aquele momento se fixou como revelação em minha trajetória. Eu estava diante de algo desconhecido, de um sentido de identificação coletiva semelhante apenas à emoção da arte, única comparação possível dentro do repertório conhecido por mim.

Nesta ocasião, conheci algumas pessoas que foram determinantes para meu trabalho de campo. Seu Agostinho da aldeia Araponga/ Patrimônio, Tupã da aldeia do Krucutu/ Parelheiros e Seu Altino da aldeia Boa Vista/ Ubatuba, que fizeram o convite para assistir, nos meses seguintes, o *nimongarai*, cerimônia de batismo em que as crianças recebem seus nomes. Assim, no período entre dezembro de 2002 e fevereiro de 2003, estive nestas aldeias e pude definir, para mim mesma, a noção de territorialidade. O território sendo o espaço onde se pode ser reconhecido como guarani, falar sua língua, rezar e fumar o cachimbo. Um território é isto: o espaço conhecido e onde nos reconhecemos.

Durante todo este percurso nas aldeias, o texto “*Ayvu Rapyta*” esteve latente em minhas vivências. Não podia deixar de pensar nas palavras que estavam sendo ditas durante minhas visitas como as “Belas Palavras”. Esta sobreposição do cotidiano sobre o sagrado e vice-versa foi experiência determinante nos rumos do trabalho cênico que veio a ser desenvolvido meses depois.

A aldeia não estava mais silenciosa, as crianças corriam e brincavam, mulheres acendiam o fogo e todos fumavam o *petygua*.²⁹ Danças circulares aconteciam durante toda a noite enquanto o mate era servido nas cuias. Momentos diferentes se sucediam, às vezes mulheres se levantavam e dançavam, às vezes era o *karai* que falava e havia música o tempo todo, tocada por grupos que se alternavam. Pessoas de outras aldeias foram apresentadas a todos, incluindo os brancos e a cordialidade era evidente.

Éramos hóspedes e amigos que estavam ali para realizar o ritual. Não que fôssemos participar efetivamente mas éramos parte do que estava acontecendo e se quiséssemos poderíamos até fumar *petygua*. Neste ponto considero importante esclarecer algo sobre a cosmologia guarani para que se entenda o valor da “Palavra” nesta cultura.

2.2 - FUNDAMENTO DA PALAVRA OS HUMANOS

Tendo como base o texto de Pierre Clastres (1978), complementado pela leitura de Cadogan (1959), Meliá (1987), Ladeira e Azanha³⁰ e também a partir do contato com algumas lideranças e moradores das aldeias, apresento a seguir meu entendimento das “Belas Palavras” e seu significado no contexto deste trabalho.

²⁹ Segundo Pierre Clastres (1990) o *petygua* é o cachimbo esculpido em madeira para fumar o tabaco e que é “o esqueleto da bruma”, pois através da sua fumaça é traçado o caminho que conduz ao divino, é fumado por todos, durante as cerimônias na *opy*, casa de reza.

³⁰ Azanha, Gilberto e Ladeira, Maria Inês. *Os Índios da Serra do Mar: A presença Mbya Guarani em São Paulo*. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, Nova Stella, 1988.

A palavra sagrada dos guarani é som e enunciação. A forma do dizer sagrado se dá em rimas e sons, é poesia guarani. Língua, fala, oração e poema explicitando com todas as letras a função humana de realizar a realidade. Para o guarani é através das palavras que se forma o mundo, como o mundo em que se existe e que existe porque é palavra: “*La confianza ante el lenguaje es la actitud espontánea y original del hombre; las cosas son su nombre.*”³¹, como diria Octavio Paz.

Em guarani *Ayvu* significa a Palavra e mais precisamente a linguagem humana e *Rapyta* se decompõe em *Apy* = extremidade em que começa a coisa; *yta* = sustentação, ou seja, *apyta* = base, começo: o fundamento da palavra.

As “Belas Palavras”, segundo os autores supracitados, são transmitidas apenas àqueles entre os guarani que têm uma situação especial, os sábios. Elas brotam do amor da divindade, de sua sabedoria luminosa. As “almas-palavras” são enviadas para habitar o corpo dos eleitos, os adornados que voltarão para a fonte do divino quando terminarem seu tempo na terra. Na *yvy mba’e emegu a* = a terra má, má porque será destruída, todos devem buscar a perfeição. O “modo de ser guarani” é praticar o que foi revelado através das “Belas Palavras” encontrar o caminho para as brumas primeiras, a *yvy mara ey* = terra sem mal.

Para o guarani há a dualidade do divino e da natureza criada. O um é a realidade do corpo e por isso limitado. O dois é a dupla possibilidade do divino e do humano na mesma realidade. O outro

³¹Paz, Octavio. 1990. Op. Cit. p. 51.

dentro de si que se manifesta através da palavra. Segundo Azanha e Ladeira: “O conjunto de normas de conduta em relação à natureza, aos seus “ semelhantes” (*ñandeva*) ou aos “ outros” (*oreva*) pode ser traduzido por “o nosso modo de ser”. Para os *Mbyá*, somente aqueles que vivem em conformidade com estas normas podem esperar as belas palavras (*ñe’eng porã*), (...) as palavras sagradas e verdadeiras que só os profetas *-ñanderu-* sabem proferir e ouvir. O conjunto das *ñe’eng porã* é o *ayvu porã*, a bela linguagem, que define para os *Mbyá* as normas do seu agir e que, expressa nas orações e cantos, são repetidas de geração a geração (...). A escolha do lugar (*tekoa*) onde possam viver “conforme os nossos costumes” (...) Seus líderes religiosos determinam a escolha de um lugar ouvindo as belas palavras por determinação divina (...). À expressão *tekoa porã* está também associada a noção de vida livre, isto é, o viver que pode ser exercido em conformidade com os mandamentos divinos (...).”³²

Em torno do fogo da casa de reza, através dos cantos, da música e da fumaça do *petygua*, a comunidade se une para trilhar o caminho, atravessar uma porta, ou melhor deixar a porta aberta para que o divino os encontre. Todos esperam a manifestação de *Ñamandu* e que ele lhes diga o que devem fazer. Às vezes é necessário partir e encontrar um novo lugar, outras ficar e continuar a criar as “almas-palavras”, para a realização do que foi determinado para a sobrevivência dos adornados, dos escolhidos, os guarani.

A casa de reza está construída de maneira que tenha sempre uma janela e uma porta em direção ao sol nascente. O ritual acontece no fundo, onde as paredes têm frestas por onde se vê a luz do sol poente. O ciclo do sol é representado pelo movimento circular da dança, sempre

³² Azanha, Gilberto e Ladeira, Maria Inês. 1988. Op.Cit.pp.23-24.

para a direita. O ano divide-se em duas metades, a estiagem e a chuva, que se sucedem. A visão do tempo é circular e não dividida em pedaços iguais que avançam progressivamente para frente. O tempo não é medido, ele se faz presente no ciclo da vida. Todos os dias o sol nasce graças a *Ñamandu* e por isso se canta para partilhar a alegria da natureza. Todos devem ser amáveis uns com os outros porque a “palavra-alma” está em cada um e todos devem se ajudar, no caminho para a “terra sem mal”.

O guarani é em geral descrito como simples, discreto, silencioso. Este mundo não o interessa, a aparência não é toda a realidade, há a outra, do divino. Por isso essa resistência silenciosa, este olhar sem entender o que está sendo oferecido pelo mundo do branco. O que pode ser mais importante que a “terra sem mal”?

A oração-poema revelada através do canto e da dança na casa de reza é a maneira de existir daquelas palavras, sua forma e conteúdo. O corpo guarani que dança sua liturgia. A liturgia corpórea do guarani, o gesto e o olhar imprime no ar a magnitude de suas palavras de todos os dias. Em todos os momentos do dia a dia, está a consciência do destino de realizar em si, de ser a manifestação do divino. Como disse *Kachirito*, importante *mburuvicha* (sábio) da aldeia Paso Jovái para Cadogan: *Ayvu Rapyta oguero-jera, oguero-yvára Ñande Ru tenende ñe'eng mbyte rã, ou seja: el fundamento del lenguaje humano lo créo nuestro Primer Padre e hizo que formara parte de su divinidad, para médula de la palabra –alma.*³³

³³Cadogan, León. *Ayvu Rapyta*. 1959. Op. Cit. pp. 23.

A palavra divina vem através de canções, pensamento da totalidade do ser no mundo como só é possível à poesia. A realidade se transforma pela palavra, pelo som da enunciação ao proferir a palavra, ao ouvir, de comunicar. A atualidade da manifestação do divino se dá no ato, na ação de falar, cantar. No corpo, do corpo, surgem as palavras. O ritmo das sílabas se descola dos músculos e contagia o ar de sacralidade e vida. Como diz Octavio Paz: *“La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelar. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se há roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que solo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. Nos coloca en actitud de espera(...). Todo ritmo es sentido de algo.(...) La constante presencia de formas rítmicas en todas las expresiones humanas no podía menos de provocar la tentación de edificar una filosofía en el ritmo. Pero cada sociedad posee un ritmo próprio. O más exactamente: cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular”*³⁴

Durante horas a comunidade sustenta a existência de uma passagem para o outro mundo, a realidade cósmica se torna tangível, o ar está impregnado da fumaça dos cachimbos, levando todos para o outro lugar. Um outro ser se manifesta, o corpo é transportado, elevado, no aqui agora da alteridade manifesta no desdobrar-se para o não ser. A comunidade salta para o vazio da experiência sobrenatural e o mundo volta a existir.

As “Belas Palavras” ecoam nos gestos do cotidiano. Pela porta aberta da *opy* saem as mulheres, as crianças, os velhos, os moços e

³⁴ Paz, Octavio. 1990. Op. Cit. pp. 60-61.

deparam-se com a contingência da cidade. Os horários, compromissos, regras, contabilidade, instituições, papéis onde as palavras são mortas, estão ali e nada significam. Não servem a seu único sentido possível que é o de revelar a natureza divina do ser humano.

2.3 ENTRE POÉTICAS

A experiência entre os guarani me remeteu a outras semelhantes de contato entre ocidentais e não-ocidentais. São relatos que contribuem para a questão colocada, neste capítulo, sobre territórios, fronteiras e poéticas.

A partir da observação de um fenômeno social, a literatura etnológica se desenvolve pela descrição de uma outra realidade, um outro possível cultural. O objeto de pesquisa é o outro ser, um outro “humano” em para suas expressões religiosas, econômicas ou estéticas e políticas. O observador é um estudioso da cultura e seus olhos acompanham os acontecimentos mas o seu corpo, a princípio, não está em foco. Os dados coletados servem traduzir em sistemas de análise o que está ocorrendo. A outra realidade possível, a experiência mítica, é descrita como fenômeno de outras pessoas, não do observador.

Claro que um contato entre culturas pressupõe um distanciamento, um não pertencimento e uma clareza que só é possível por que se está em contato pela primeira vez com uma informação. É necessário colocar o conhecimento adquirido em relação a uma nova cultura em seu lugar, em sua maneira de funcionar para que faça sentido.

Precisamos da análise para compreender, para aprender novas línguas. Organizamos os sons dentro de um princípio de funcionalidade e assim nos comunicamos. Este é o ponto de vista da análise. Quando estamos estrangeiros, também estamos em uma situação de liminaridade nesta outra cultura, estamos sendo contagiados e transformados pelos seus símbolos e signos.

Somos estrangeiros no território do outro e precisamos entender para agir em um novo código. Incorporamos novos sentidos do fazer quando a informação passa a transformar nosso comportamento, a alterar a percepção do que está acontecendo. O pensamento lógico, discriminador, analítico é uma parte do mundo que se pode entender. Paralelamente, há os planos subjetivamente percebidos e tocados pelos sentidos.

A palavra imagem, oração-poema, por si só desperta a imagem porque é poema, e como tal, fonte de sentidos, de pluralidade e ambigüidade. Este é um outro entendimento, o entendimento do inexplicável, porém sabido, da totalidade da imagem. No território da poética, como na abstrata territorialidade dos guarani, é onde o artista se reconhece como idêntico a si mesmo, revelando-se na medida em que investe na relação dialógica com o signo, a matéria de seu trabalho. O corpo, o som, a forma, tudo faz sentido no não sentido, a negação de si é a afirmação de outro si mesmo, do desdobrar-se em carne, matéria e obra.

O que está ocorrendo? Pode-se ver a passagem para o mundo do divino, escutar o canto que brota do coração do homem deus? Quando leio o texto "*Ayvu Rapyta*", não posso me furtar à sua poesia, deixar de mergulhar em suas imagens. Viver uma outra realidade, criar

estados e emoções estranhas é o cotidiano do artista da cena. O contágio nas artes é condição de sua existência, porque as idéias circulam, as músicas se ouvem, as viagens se fazem e o mundo nunca foi um edifício de portas trancadas. Sabemos de outras realidades e as experimentamos em nossos corpos.

Aqui tomamos como exemplo desta experiência de viver uma outra realidade dois relatos bastante conhecidos da literatura e que tiveram grande influência no pensamento de sua época: Carlos Castañeda e Antonin Artaud. Castañeda foi um dos poucos etnólogos que abertamente se propôs a cruzar a linha divisória entre as realidades e conhecer a transformação, a experiência do outro. Ser outro, não reconhecível, novo, desconhecido de si mesmo. Não se transformar no outro, ser *yaqui*, mas transformar o próprio corpo, saltar para o desconhecido e permitir-se, em sã consciência, viver o rito, de ‘saber’ como é não ser o si mesmo, como indica outra vez Octavio Paz: “...sería insuficiente una descripción de la experiencia de lo divino como algo exterior a nosotros. Esa experiencia nos incluye y su descripción será la de nosotros mismos.”³⁵ Ao final, Castañeda conclui que existem outras realidades, dimensões do ser que estão para além do logos inquisitivo e que o conhecimento é um jogo de espelhos, um patrimônio do humano, embora não seja o mesmo para todos os homens.

A erva do diabo foi uma revelação para o mundo ocidental, não se tratava de uma conversão religiosa, de uma mistificação do uso das drogas, mas uma séria determinação em desvendar o outro, vivendo sua alteridade.

³⁵ Paz, Octavio. 1990. Op. Cit. p. 121.

Castañeda faz descrições detalhadas de todas as sensações que teve quando ingeriu o *peyote*, e de como todo estranhamento passou a fazer sentido no raciocínio não ocidental. Don Juan não apenas pensava a partir de um outro sistema, mas sua existência só era possível por esse sistema³⁶. As idéias se impunham ao corpo abrindo o espaço para o outro mundo, o outro eu. E o mundo como tal, real e cotidiano não deixou de existir, esteve ali, paralelo, ao alcance da percepção. Novamente o poeta Octavio Paz anuncia o caminho: “*El hombre no es nunca idêntico a si mismo. Su manera de ser, aquello que lo distingue del resto de los seres vivos, es el cambio.*”³⁷.

Artaud não fez uma pesquisa etnológica, não quis entender a lógica do outro, mas viver a alternativa de si mesmo, um outro si mesmo, teatral, ritual, experimental e contemporâneo. Antonin Artaud esteve no México, entre os Tarahumaras, e ali viveu a sua morte, perdeu os limites de sua consciência e retornou ao limbo da civilização com a sensação de estar exilado, confinado à realidade do ocidente. Não foi mais possível, para ele, transitar entre os mundos. Muito provavelmente não teve um guia como Don Juan, alguém que o conduzisse pela passagem, para o ir e vir nas esferas da alteridade, através das técnicas xamânicas.

³⁶ Castañeda, Carlos. *The teachings of Don Juan: A yaqui way of knowledge*, New York: WSP Pocket Books, 1998, p. XIX: “for the shamans of ancient Mexico, the energetic fact that we are continually pushed and pulled and tested by the universe itself. It was for them an energetic fact that the universe in general is predatorial to the maximum, but not predatorial in the sense in which we understand the term: the act of plundering or stealing, or injuring or exploiting others for one’s own gain. For the shamans of ancient Mexico, the predatory condition of the universe is to be continually testing awareness. They saw that the universe creates zillions of *organic beings* and zillions of *inorganic beings*. By exerting pressure on all of them, the universe forces them to enhance their awareness, and in this fashion, the universe attempts to become aware of itself. In the *cognitive world* of shamans, therefore, awareness is the final issue.

³⁷ Paz, Octavio. 1990. Op.Cit.p. 121.

Estas técnicas são repertórios milenares, um conhecimento que para os ocidentais, a partir do cristianismo, sempre esteve associado à loucura e à demonologia. Foi somente após a construção de conceitos como inconsciente, arquétipos e estados alterados de consciência, aparentemente não disponíveis para Artaud, que se pôde entender que outras estruturas de pensamento eram viáveis. O pensamento não ocidental é pensamento e não só um estágio de desenvolvimento do humano, numa escala ideal de aperfeiçoamento da racionalidade nas civilizações.

No correr do século XX, os navegadores iluministas do ocidente se aventuraram aos antípodas da mente e passamos a lidar com este aspecto sombrio do ser humano (o transe, o mito, o sobrenatural) como parte da consciência e não mais como a parte do demônio e, como Colombo, Artaud teve a função de desbravar, para seus contemporâneos, um *Novo Mundo*. Por isso mesmo, seus textos estão impregnados do assombro e da visceralidade poética do visionário. Seu corpo foi dilatado pela experiência do deslocamento do campo perceptivo e não pôde mais ser contido. A expressão de suas idéias não se adaptou à vida cultural da cidade moderna e refinada que era a Paris das décadas de 30 e 40. Estes assuntos eram considerados coisas de índios, coisas para antropólogos ou estudiosos de gabinete. Artaud não era nem um nem o outro, era um artista. Um ator em busca do teatro absoluto, aquele que iria despertar a platéia para o pulsar da vida. Por isso saiu em busca dos Tarahumara, por isso questionou a linguagem do corpo na cena, por isso se submeteu ao novo colocando-se disponível para o desconhecido. Nenhuma obra teve tanto impacto no teatro ocidental quanto a de Antonin Artaud, que viveu sua morte para o ocidente a fim de poder

cumpri-la. O corpo de Artaud, suas palavras-poema, sua fúria irracional e vital agitaram a vida e a obra de artistas em todo o mundo contemporâneo como podemos ver por suas palavras³⁸: “*No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se./ Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica./ Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador nos transes mágicos./ É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou./ Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica./ E com o hieróglifo de uma respiração quero reencontrar uma idéia do teatro sagrado./ México, 5 de abril de 1936.*”

O contato com os guarani e suas orações-poema trouxe à tona o conflito, ainda não resolvido, do trânsito entre culturas quando estas estão fundamentadas em bases tão distintas, aparentemente incompatíveis. A cultura ocidental, movida pela racionalidade analítica, e a outra não ocidental, movida pelo sentimento da transcendência do real através do mito e do rito. A questão surge no corpo, como se ele pertencesse ao ocidente e existisse um outro, outros, desconhecidos, nunca vistos, nunca visitados. Mas, pelo contrário, nós os latino-americanos estamos sempre no limiar desta outra realidade que irrompe em nossas vidas.

Todas as análises conjunturais ajudam a esclarecer o fenômeno de nossa peculiaridade e, no entanto, o dado fundamental é sempre posto de lado como insignificante, ou seja, de que fonte nós bebemos para formular nossa identidade? Segundo autores como Darcy Ribeiro (1995), Roberto Gambini (2000) e Carlos Fuentes (2001) somos

³⁸ Artaud, Antonin. *O Teatro e seu Duplo!* tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 172-173.

bugres, recém-saídos da inocência do mito para a comunidade financeira internacional. Quase poderíamos dizer que a América é constituída do Canadá e Estados Unidos enquanto nós, latinos, somos ainda as Índias Ocidentais dos primeiros descobridores. Encontramo-nos entre estes dois territórios que se interpenetram, o mito e a racionalidade, o côncavo e o convexo, uma forma sob vários ângulos.

O corpo construído na perspectiva da técnica do teatro ocidental ou o corpo sacralizado e ampliado no modelo do rito, qual deles é o nosso corpo? O corpo do intérprete brasileiro com suas cidades invadidas pelos terreiros, as pajelanças, as igrejas pentecostais, as procissões de Aparecida do Norte, da fezinha nas almas ou o outro correndo entre os edifícios bancários, a internet, no caos da metrópole?

Podemos nos inspirar no modelo guarani e começar a construir as pontes que liguem estes universos aparentemente irreconciliáveis. Entre as poéticas faz-se a opção pela poesia, onde o conflito não contradiz a obra, não a destrói, apenas está nela, como ser e não ser: *“Poetizar consiste, en primer término, en nombrar. La palabra distingue la actividad poética de cualquier otra. Poetizar es crear con palabras: hacer desde su nacimiento, sino algo que el hombre hace y que reciprocamente, hace al hombre. Lo poético es una posibilidad, no una categoría a priori ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos creamos”*³⁹

³⁹ Paz, Octavio. 1990. Op. Cit. p.137.

CAPÍTULO 3 A ANTROPOLOGIA DO EU / A EXPERIÊNCIA DO OUTRO

3.1- A ANTROPOLOGIA DO EU / A EXPERIÊNCIA DO OUTRO

No percurso da investigação cênica, em dança ou teatro, alguns elementos devem ser considerados quando nesta se parte da observação do real. Como o corpo apreende este real? Sob que bases se ergue o texto cênico para que possamos dizer que esta é uma pesquisa sobre uma cultura diferente? Qual é o sistema de referências, em relação à nossa própria cultura, ao qual nos reportamos para a realização da obra, do espetáculo?

Para responder a estas questões, o artista contemporâneo estabelece uma interface com as ciências, o que tem resultado em conceitos específicos para as artes corporais. Estes conceitos, intercambiados de outras áreas do conhecimento, resultam em novos procedimentos relativos ao corpo. Passamos a entender o movimento como a relação aberta com o meio, o meio é o corpo em ação, o espaço é plástico, móvel, assim como o corpo.

Como já apontado por Mauss⁴⁰, a técnica corporal está inserida no conjunto de relações de um grupo determinado de pessoas e traz conceitos e valores pertinentes àquele grupo. Um conjunto de técnicas amolda o movimento e conseqüentemente a forma do corpo ao

⁴⁰ Mauss, M. "Lês techniques du corps", in *Journal de Psychologie*, vol. XXXII, n. 3-4, 1936, p. 136.

longo da sua prática, ou seja, o modelamento acontece tanto nas cadeias musculares mais utilizadas numa atividade, como nos valores em relação aos gestos utilizados. O reconhecimento do corpo pelo outro se dá como pertencente àquela comunidade, passa pela técnica, pelo treino que resulta em um percurso sinésiofísico, neural e comportamental reconhecido e valorizado naquele grupo.

O artista e o cientista encontram-se nas fronteiras do entendimento, como afirma Humberto Maturana⁴¹: “ *Então, é na linguagem que surge o eu. Mas ao mesmo tempo, ao operar na linguagem as fisiologias mudam, e muda o fluir na linguagem. E é daí que surge a poesia.(...) Eu digo que a poesia está na ciência nos dois primeiros pontos do critério de validação das explicações científicas: no trazer um problema e no propor um mecanismo gerativo. A poesia do fazer ciência está aí.*”

Nós nos investigamos no lapso da consciência auto-reflexiva, característica do ser humano. Em nenhuma outra instância a matéria reflete sobre si como se não fosse ela mesma. O “como se” do humano, é uma projeção, um pensamento para além da existência na linguagem. Como nesta lenda mexicana: “*Um diabrete obscuro e eternamente jovem de nome Tezcatlipoca, que quer dizer “espelho fumegante”, disse aos outros demônios: “Visitemos Quetzalcótl e levemos-lhe um presente” - O que é? Perguntou Quetzalcótl, enquanto o desenrolava. Era um espelho. O deus se viu refletido, e gritou. Achava que, um deus não tinha face. Agora a via, sua própria face,*

⁴¹ Maturana, Humberto. *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*, (org). Cristina magro, Victor Paredes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 101.

refletida no espelho. Era, afinal, um rosto de homem, o rosto de sua própria criatura."⁴²

A palavra consciência é uma constante no trabalho do artista. Esta palavra significa aprendizagem, apreender do que aconteceu. O lapso da consciência é a atividade humana por excelência. O tempo entre a ação e o pensamento é o lapso do entendimento. Só realizamos depois, só organizamos depois e o agora é o que se sabe sem saber, o ato de existir. Este lapso de tempo entre o acontecimento e o entendimento é o que geralmente nos dá a falsa sensação de que não somos o corpo, estamos de alguma maneira fora dele. Aprendemos coisas olhando curiosos cada detalhe, repetindo os movimentos até podermos reproduzi-los. A cultura corporal de um grupo é transmitida a todos os membros através de técnicas e instituições que implicam na organização do próprio grupo em escolas, mosteiros, iniciados e iniciantes.

Como células em movimento, correntes elétricas ou fluxo de energia, o agir é um modo de ser para o outro que reconhece ou não aquele código, como diz Umberto Eco: *"...um código é uma estrutura elaborada sob a forma de modelo e postulada como regra subjacente a uma série de mensagens concretas e individuais que a ela se adequam e só em relação a ela se tornam comunicativas. Todo código pode ser comparado a outros códigos mediante a elaboração de um código comum, mais esquelético e abrangente"*.⁴³ Assim, estar habilitado para realizar uma tarefa significa ter os conhecimentos motores implicados nela.

⁴² Fuentes, Carlos. 2001. Op. Cit..p.109.

⁴³ Eco, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, pp. 39-40.

A experiência da alteridade, do estranhamento diante de uma outra cultura é o fato antropológico por excelência, numa perspectiva contemporânea. Como afirma Francisco Osório⁴⁴, ao nos remeter a uma busca pelo sentido implicado na existência do outro e afirmar que o outro não tem sentido em si mesmo, mas que o sentido está entre o si mesmo e o outro, não sendo senão um efeito observável da relação.

O antropólogo e o artista têm procedimentos em comum na observação: um percurso de minuciosas descrições que são alimentadas por hipóteses examinadas em detalhe na típica atitude do homo sapiens: A curiosidade maravilhada, nunca satisfeita sobre si mesmo, que reflete sobre processos e pensamentos do outro para descobrir seu próprio pensamento, a antropologia do Eu.

Ambas as investigações se sustentam na relação dialética de reflexão sobre si no outro. O pensamento não se satisfaz com a aparência das relações e, contraditoriamente, através desta aparência revela-se a estrutura do pensamento. O pesquisador e seu objeto estabelecem uma relação de congruência, um para o outro. A antropologia entra, no percurso deste trabalho, como reflexão necessária para a organização do material coletado em campo.

Não se pretende realizar neste texto um estudo etnológico, mas relatar a experiência do contato inter/multicultural sob o ponto de vista do artista em cena. A discussão etnológica aqui apresentada contribui para a reflexão sobre a questão da performance e do ritual. No que diz respeito à participação do pesquisador na relação com o grupo pesquisado, nos remetemos a Geertz : *"(...) que o pensar é sério por ser um ato social (...) como o pensamento é conduta, as conseqüências do*

⁴⁴ Osorio, Francisco. *El Sentido y el Outro*. Chile: Cinta de Moebius, 1998.

pensamento refletem, inevitavelmente, a qualidade do tipo de situação humana em que foram produzidas. Os métodos e teorias da ciência social não estão sendo produzidos por computadores, mas por homens e mulheres, e, sobretudo por homens e mulheres que trabalham não em laboratórios, mas no mesmo meio social a que se aplicam os métodos e transformam-se as teorias. E é isso que confere à empreitada como um todo o seu caráter especial(...). Uma avaliação das implicações morais do estudo científico da vida humana que não se limite a elegantes zombarias ou celebrações inconseqüentes deve começar por uma análise da pesquisa social científica como uma modalidade de experiência moral”⁴⁵.

Buscar o conhecimento sobre determinada cultura implica em manipular seus signos e símbolos para compreender sentimentos e intenções sobre fatos, situações, pessoas. Temos a sensação de estar usando a roupa do outro, sabendo de antemão que a exteriorização de um modo de ser é um modo de ser que se interioriza. Reconhecemos uma pessoa pelo seu modo de vestir, sua condição sócio-econômica, pelo lugar onde está e pela maneira como se comporta apenas se conhecermos, minimamente, os parâmetros pelos quais a própria pessoa se situa ou como os circundantes a vêem. Alguma espécie de padrão deve ser estabelecida, caso contrário não há leitura possível. Não podemos determinar quem somos senão em relação ao quem somos para quem. Assim a definição não se dá de uma perspectiva unilateral mas é dinamicamente moldada pelas circunstâncias que nos envolvem e se desenvolvem a partir de nossa presença e ação. Voltando a Geertz: “*Ao descrever o uso de símbolos, estaremos também descrevendo percepções, sentimentos, pontos de vista, experiências? Se afirmativo, em que sentido? O que é exatamente que afirmamos quando declaramos*

⁴⁵ Geertz, Clifford. *Nova Luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, pp.30-31.

*compreender os meios semióticos através dos quais, nesses casos, as pessoas se definem e são definidas pelas outras: que entendemos as palavras ou que entendemos as mentes?*⁴⁶

Pensar sobre o outro, o estrangeiro que é apenas outro e não coisa, não demônio, não primitivo, não inferior, não mau, não mais, não menos é o maior desafio da pesquisa: o outro é apenas uma pessoa de um outro lugar. Esta abordagem reflete o movimento dialético entre o sujeito e o mundo, entre o todo e as partes, entre o detalhe e o conjunto para que encontremos um *modus operandi* e possamos nos entender e entender o outro. Este pode ser o círculo hermenêutico apontado por Dilthey⁴⁷, para quem entender as regras significa colocá-las em uso, não a dissecação do cadáver, do *corpus*⁴⁸ sem vida, da palavra morta da lei. A comunicação opera como um dínamo de transformações, nunca sendo exatamente o idealizado e sim o realizado, aquilo que acontece entre as pessoas. Circunstâncias são determinantes, nós e as circunstâncias estamos no movimento de circunscrever e sermos circunscritos, uns aos outros, na rede das relações sociais.

A linguagem cênica vai além dos limites do entendimento e adentra esferas que não as da ciência. Uma música balinesa ou guarani desperta um universo potencial de interpretações, transformações corporais que são as sensações e a experiência concreta da vibração dos sons, que só aquelas notas, daquele jeito, naquela música, tornam

⁴⁶ Geertz, Clifford. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa* / tradução Vera Mello Joscelyne. Rio de Janeiro: Vozes, 1997, p.104.

⁴⁷ Dilthey, Wilhelm. *Select Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

⁴⁸ O conceito de corpus, como cadáver, tem sua origem no pensamento cartesiano da separação mente-corpo e resulta na tradição renascentista das aulas de anatomia realizadas com cadáveres. Ver Mandressi, Rafael. "La mirada del anatomista, la etnoscenología y la construcción de objetos muertos", in: *Etnocenologia*, (org). Cristine Greiner e Armino Bião. São Paulo: Annablume, 1999.

possíveis. A expressão estética de um povo é a materialização de seu modo de ser ou, como diria o senso comum, a expressão de sua alma.

As artes cênicas, de maneira semelhante às descrições etnológicas, valem-se da capacidade de observação sobre a representação simbólica, sonora, táctil de uma expressão numa determinada cultura. As artes cênicas resultam em obras onde estão presentes aspectos do sensível, da subjetividade vivida no contato com a forma manifesta deste universo cultural.

A compreensão do todo está na obra, não no que está em torno dela. Nas artes, a busca não se dá no plano do inteligível mas da amplitude do grau de eficiência de comunicação do sensível. O objetivo é despertar a atenção, atrair o público e mantê-lo atento e corporalmente envolvido. O fato maior da obra de arte que circula, ou circulou, é ser a expressão da idéia de alguém em contaminação contínua com outras expressões e idéias. A expressão poética é dinâmica, não se fecha no ciclo da lógica, no lapso do depois. A arte é o agora, a impressão imediata nos sentidos, buscando a eficiência máxima do signo: a comunicação.

As artes são de domínio público, estão disponíveis, em circulação. As artes cênicas, por sua vez, envolvem uma platéia e também um lugar específico, uma situação, coerente ao contexto da obra e do autor. Tudo significa: o silêncio, o ruído, as luzes, as cores, as palavras, a organização espacial. Qualquer elemento que seja utilizado significa no conjunto, pois o conjunto daquela obra é aquele e não outro. A *performance* é um fato da percepção, uma experiência que nos leva para “dentro” de uma realidade concretamente realizada no espaço e no tempo, na simultaneidade da atuação, como afirma Umberto Eco: “A

*mensagem assume uma função estética quando se apresenta estruturada de modo ambíguo e surge como auto-reflexiva, isto é, quando pretende atrair a atenção do destinatário primordialmente, para a forma dela mesma, mensagem.”*⁴⁹

A atuação diante de um público é uma das implicações deste projeto de pesquisa. Quando criamos uma situação “não real”, lidamos com a imaterialidade dos sentimentos, das emoções coletivas como histórias, personagens, formas.

Em contato com outra cultura, o artista-investigador volta sua atenção para uma situação entre seres humanos. Observa, copia, repete, construindo passo a passo uma ponte, uma passagem para os conteúdos subjetivos. Uma rede de relações pessoais se estabelece e o grupo se desenha, uma forma se configura. Materializa-se uma experiência e esta não está explicitada como numa tese acadêmica, mas está contida, imbricada na própria realização da obra, “(...)sería insuficiente una descripción de la experiencia de lo divino como algo exterior a nosotros. Esa experiencia nos incluye y su descripción será la de nosotros mismos,(...),El hombre es inseparable de sus creaciones y de sus objetos(...)”⁵⁰, nas palavras de Octavio Paz.

O público é a razão de ser da *performance*. Para que um espetáculo exista precisa ser visto, do contrário trata-se de um ensaio. Sua realização implica no tempo envolvido nos ensaios e posteriormente quando apresentado, no tempo do público, de sua atenção. O espaço

⁴⁹Eco, Umberto. Op. Cit p. 52: “ Uma mensagem totalmente ambigua manifesta-se como extremamente informativa porque me dispõe a numerosas escolhas interpretativas, mas pode confinar com o ruído, isto é, pode reduzir-se a pura desordem. Uma ambigüidade produtiva é a que desperta a atenção e me solicita para um esforço interpretativo, mas permitindo-me, em seguida, encontrar direções de decodificação, ou melhor, encontrar, naquela aparente desordem como não –obviedade, uma ordem bem mais calibrada do que a que preside às mensagens redundantes”.

⁵⁰Paz, Octavio.1990.Op. Cit. p. 137.

transformado do palco é também um espaço público. Estes são alguns dos aspectos concretos da realização de uma montagem teatral, a intersubjetividade acontece nos acordos e regras que o artista observa e reflete. A observação do mundo, a *otredad*, de Octavio Paz é, neste sentido, constitutiva do exercício artístico humano. O ser está em constante interação porque é vivo entre seres vivos, como tão bem define Jean Marie Pradier⁵¹: “*a dimensão orgânica da atividade simbólica e que, apesar da unidade zoológica da espécie, manifesta-se na diferença(..). Existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana.*”

Neste projeto, em que a observação de uma outra cultura é o ponto de partida, buscou-se referências em outros projetos com propostas semelhantes, construiu-se um instrumental de análise para ultrapassar o momento das “primeiras impressões” subjetivas do artista. As quais são, natural e contraditoriamente, a matéria-prima para a criação da imagem poética. Neste sentido, podemos citar Regina Müller⁵² : “*Levando-se em conta os aspectos emocionais, afetivos e volitivos da experiência, retoma-se a questão da dimensão individual da experiência social e, tanto no caso da performance ritual quanto da performance artística, pode-se falar da subjetividade individual transformada em experiência coletiva e social. Alguns exemplos dessa transformação são as viagens cósmicas do xamã Asuriní compartilhadas com os demais membros do grupo, através dos ritos e da dança(...) Se tomarmos ainda, nas artes contemporâneas, a performance como uma linguagem autônoma nas artes cênicas, os*

⁵¹ Pradier, Jean Marie. “Etnocenologia” Tradução Nadja Miranda , in: *Etnocenologia: Textos selecionados*, (org).. Greiner, Cristine e Bião, Armindo. São Paulo : Annablume, 1999, pp.25-28.

⁵² Müller, Regina Polo. “Arte e Cultura: Antropologia da Pesquisa Artística em Dança”, in: *Memória Abrace V-Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Salvador, 2001, p. 983.

pontos de convergência se multiplicam: o caráter processual, a efemeridade da ação e do produto artístico, a interação entre participantes, autores e público, a co-autoria, etc. .”

3.2- O SENTIDO DO FAZER É FAZER SENTIDO

A comunicação é o elemento catalisador do processo artístico. Colocar signos em movimento é o tema nuclear da investigação do *performer*. Nas metodologias ocidentais contemporâneas para a formação do ator/ bailarino, as investigações das ciências cognitivas e das teorias corporais elucidam cada vez mais, para o artista, o processo que acontece na relação público/ *performer*. Nestes contágios entre ciências e artes corporais uma relação se delineia num vocabulário comum. Um vocabulário que inclui a propriocepção, a corporalidade.

Ao estabelecer a origem do pensamento no corpo, as ciências cognitivas fornecem para as artes do corpo as palavras para descrever o pensamento como ocorrência tridimensional. O corpo é um fenômeno tridimensional, ele existe em todas as direções e está sujeito a condições físicas limitantes como a gravidade da terra. Ocupa o espaço através de seus movimentos transformando-o ecológica e arquitetonicamente, sobrevivendo enquanto organismo através da manutenção do fluxo rítmico entre seus órgãos vitais. O pensamento também é fluxo, forma e realização. O simultâneo que nunca é exatamente o agora.

Para esclarecer estas afirmações tomemos como exemplo a palavra “direção”, quando utilizada para descrever um movimento. Ela traz em si um duplo sentido. O sentido implica numa oposição para se

definir a direção da altura que é ao mesmo tempo o sentido para cima e o sentido para baixo. O sentido está na relação das referências espaciais, tridimensionais do corpo. Da mesma maneira, o pensamento é a expressão de um sistema de referências, uma rede de oposições e relações que definem seu sentido, sua adequação para a ação.

O corpo humano é um organismo vivo e aqui nos reportamos a Humberto Maturana⁵³ quando afirma: *“Os seres vivos, incluindo os seres humanos, são sistemas determinados estruturalmente. (...) a mudança estrutural se dá tanto como resultado de sua dinâmica interna, como desencadeada por suas interações em um meio que também está em contínua mudança.”* O autor aponta o fato de que o corpo e, dele fazendo parte o cérebro, é a mente em uma complexa unidade corpórea e age enquanto pensamento, pensamento do Eu. Ainda nas palavras de Maturana: *“Em outras palavras, toda a nossa realidade humana é social, e somos indivíduos, pessoas, somente enquanto somos seres sociais na linguagem.(...) Ser vivo e meio, incluindo nele outros seres vivos, formam sempre uma unidade espontaneamente congruente, cujos componentes existem sempre em co-deriva; toda ontogenia transcorre como uma co-deriva,(...) Nessas circunstâncias, uma cultura é uma rede fechada de conversações que é tanto aprendida como conservada pelas crianças que nela vivem. (...) A palavra aprendizagem vem de apreender, quer dizer, pegar, ou captar algo. No entanto, de acordo com o que eu lhes disse, a aprendizagem não é a captação de nada: é o transformar-se em um meio particular de interações recorrente.”*

Nesta mesma relação dialógica, o projeto artístico se desenvolve em um longo caminho de analogias e metáforas experimentadas na ação, no corpo e elaboradas em sua função

⁵³ Maturana, Humberto. *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*, (org). Magro, Cristina e Paredes, Victor. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, pp.178-207.

puramente estética. A estética, na definição de Duarte Junior, entendida como *aisthesis*, “a capacidade humana de sentir a si próprio e ao mundo num todo integrado, (...) estética em seu sentido mais simples: vibrar em comum, sentir em uníssono, experimentar coletivamente.”⁵⁴

A comunicação entre o palco e a platéia se passa em níveis de informação anteriores à consciência. A reação à informação se configura antes do sistema de referências que descrevem aquela situação como ‘irreal’, ‘truque’, ‘representação’, ser acionado. O corpo reconhece os sinais e reproduz as sensações do real “como se” elas estivessem acontecendo, porque fomos feitos para funcionar numa cadeia de reações para a preservação do corpo e uma das funções predominantes é a capacidade mimética. Reagimos como as pessoas à nossa volta, se todos começarem a correr, primeiro corremos e depois vamos ver o que está acontecendo. Esta é uma reação simpática, autônoma, involuntária. É desta matéria que o artista se utiliza para criar a cena, o “como se” do espetáculo.

E, por ser o espaço cênico um lugar onde o “como se” está estabelecido enquanto norma o público pode usufruir as sensações, deixar-se entregue ao transporte das emoções, como nos filmes em 3D, em que nos vemos em uma situação limite mas temos os ingressos e a certeza de que lá fora tudo continua igual, como afirma Damásio no “Erro de Descartes”: “(...)o que ocorre é que a qualidade dos sentimentos do espectador, frente à obra, é distinta de sua qualidade na existência do dia-a-dia. De certo modo, os sentimentos se dão ali com um caráter de “como se”, isto é, como se fossem os mesmos da vida prática. A tristeza que sinto face à morte de uma personagem, no teatro, é diferente do que sinto por ocasião da morte de um amigo. Na

⁵⁴ Duarte Jr., João Francisco. *O Sentido dos Sentidos*, Curitiba/PR: Criar Edições Ltda, 2001, p.13.

*experiência estética estamos frente a um símbolo, e o que sentimos guarda também esta qualidade simbólica.”*⁵⁵

Assim o conceito, a idéia para o produto artístico, embora tenha conexões com a realidade cotidiana, está para o corpo no plano do simbólico, da vivência elaborada de uma ação que não se refere a soluções praticamente necessárias, mas necessárias apenas por si mesmas em sua dimensão de reapresentação simbólica daquela experiência. O treino do artista da cena envolve a acuidade corpórea, a consciência do percurso muscular, cinético que tem início na mimese para então se estruturar como movimento poético, auto-reflexivo.

O artista não se encontra isolado, ele participa da rede de relações sociais que sustentam a realidade de seu mundo, como encontramos nos textos de Mark Johnson : “(...) *O significado inclui padrões de experiência corporalizada e estruturas pré-conceituais da nossa sensibilidade (por exemplo, o nosso modo de percepção ou de nos orientarmos e de interação com outros objetos, acontecimentos ou pessoas). Estes padrões corporalizados não permanecem privados ou característicos da pessoa que os experimenta. A nossa comunidade nos ajuda a interpretar e a codificar muitos de nossos padrões sentidos. Tornam-se modos culturais de experiência partilhados e ajudam a determinar a natureza do nosso entendimento significante e coerente do nosso ‘mundo’*”⁵⁶.

O ambiente emerge da ação. O estar no mundo do organismo realiza sua sociabilidade apenas como mais um meio de

⁵⁵ Damásio, Antonio R. *O Erro de Descartes* / tradução Vicente, Dora e Segurado, Georgina. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp: 206-217.

⁵⁶ Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Imagination, Reason and Meaning*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, p.14.

transportar-se de um domínio para outro. Organismo e idéia se fundem na realidade.

Supõe-se que a história da humanidade, como a conhecemos, tenha algumas centenas de milhares de anos e mesmo assim, no Ocidente, debruçamo-nos sobre nosso corpo como se este não nos pertencesse. Verificamos, como numa roupa nova, onde estão os bolsos e os botões. O corpo, este outro que nos habita, como uma marca do passado, impregnado da história. A curiosidade de entender o funcionamento deste organismo que é nosso próprio corpo nos levou a um gradual afastamento, deslocamento, um eu fora do corpo. A objetividade científica nos estudos iluministas de anatomia trata nosso organismo como se fosse uma casca onde o “eu” é transportado. Um eu que se sente fora de lugar, a mente presa dentro do corpo.

A matéria da vida são os corpos que estão vivos, a matéria da história é o que sobrevive nas palavras por entre os corpos⁵⁷. E o que há entre os corpos? Tudo o que já existiu, o que está existindo e o que está por existir. A memória de um projeto que não se realiza por inteiro, que não alcança seu fim, a não ser o fim de ser um projeto diante de nossos olhos. O pensamento não resulta de um processo linear de encadeamentos lógicos, é um impulso que se configura no analógico do funcionamento do todo, da matéria de nossos corpos, da nossa existência.

⁵⁷Maturana, Humberto.2001. Op. Cit. p. 203: “ Nossa individualidade como seres humanos é social, e ao ser humanamente social é lingüisticamente lingüística, isto é, está imersa em nosso ser na linguagem. Isso é constitutivo do humano. Somos concebidos, crescemos, vivemos e morremos imersos nas coordenações de conduta que envolvem as palavras e a reflexão lingüística, e por ela e com ela na possibilidade da autoconsciência e, às vezes, na autoconsciência (...)Em outras palavras, toda a nossa realidade humana é social, e somos indivíduos, pessoas, somente enquanto seres sociais na linguagem”.

O sujeito cognoscente não se encontra sentado dentro de nossas cabeças como um avaliador do sim e do não, do certo e do errado, ele é o corpo que se processa simultânea e ininterruptamente e, neste processo, surgem as palavras e as ações como formas que se desdobram infinitamente e que apenas se interrompem (pelo menos aparentemente) com a morte.

A memória do corpo é a memória da história do corpo. Palavras são aprendidas com a boca e os ouvidos e, a partir de um determinado momento, com as mãos na escrita. Corpos humanos são construções mediadas pelas palavras que os circunscrevem porque não são mais simplesmente corpos e sim pessoas, nomes, endereços, profissões, nacionalidades, gerações, funções...

Aparência e conteúdo, essência e transcendência para que possamos ser realmente humanos, para além de nossos próprios corpos.⁵⁸ As palavras sustentam a carne como estacas suportando um edifício fragilmente construído. As palavras nos garantem uma permanência para além da temporalidade. Atingimos o eterno e o absoluto através das palavras, a arte de nominar, escolher. E, desde sempre, é a escolha que nos diferencia. A opção determina um rumo, uma direção. Determina o percurso que descreveremos na história das ações humanas, ações impregnadas de sentido na contingência de sua corporalidade.

⁵⁸ Eliade, Mircea. *Imagens e Símbolos; Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso* / tradução Sonia Cristina Tames. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.13: “A mais abjeta ‘nostalgia’ esconde a ‘nostalgia do paraíso’. Mencionamos as imagens do ‘paraíso oceânico’ que assombra tanto o livro como o filme. (Quem disse que o cinema era a ‘fábrica de sonhos’?) Podemos também analisar as imagens liberadas subitamente por uma música qualquer, às vezes a mais vulgar romança. Constatemos que essas imagens invocam a nostalgia de um passado mitificado, transformado em arquétipo, que esse ‘passado contém, ...enfim o desejo de algo completamente diferente, definitivamente inacessível ou irremediavelmente perdido: o ‘Paraíso’.”

Pensar é movimento, um fluxo neurológico de milhares de conexões que se multiplicam em feixes de circuitos ativados mutuamente. A ação, o agir, acontece numa cadeia dentro e fora do corpo. Quem nunca experimentou a sensação de, de repente, se lembrar de não esquecer alguma coisa? De onde surgiu esta informação? Que universo submerso do corpo decide escorregar e cair? Ou escalar uma montanha?

Nesta exposição, podemos considerar que os instrumentos e processos envolvidos na experiência da arte enquanto conhecimento são adquiridos através da sensibilidade do artista, da propriocepção e, portanto, não redutíveis à descrição a não ser através da metáfora, da poética.

3.3 O SENTIDO CÊNICO DO FAZER SENTIDO

A materialidade da obra de arte é o “como” que se autodetermina. Uma idéia realizada no tempo e no espaço. A forma é sua razão de ser como o corpo da idéia.

Posso descrever a experiência de um quadro, mas não posso reproduzir o quadro com minhas palavras, só ele será ele mesmo. E este é o fato indiscutível da realidade do simulacro da arte; criar realidades não disponíveis antes. Hamlet não é um fantasma que nos assombra mas um personagem que nos impressiona e, mesmo sabendo que nunca existiu, deixamos que provoque reações em nossos corpos. Sentados diante de um palco nos movemos junto com cada personagem, acompanhamos atentos todos os gestos dos atores, os movimentos dos bailarinos e, quase involuntariamente, temos reações de medo, de

ternura, de pena, espanto. Como descreve Hubert Godard:⁵⁹ “Transportado pela dança, tendo perdido a certeza do seu próprio peso, o espectador se torna, em parte, o peso do outro(...).É o que podemos chamar de empatia cinestésica ou de contágio gravitacional (...) que a significação do movimento ocorre tanto no corpo do dançarino, como no corpo do espectador.” Esta mesma empatia nos leva a aplaudir ao final da apresentação, sentindo-nos satisfeitos porque aquele grupo de atores foi capaz de criar uma intervenção, algo que nunca existiu, uma opção de realidade possível.

O corpo do artista realiza a obra e o artista é seu corpo realizando a obra. A obra resulta de quem é o artista, de que ações é capaz de realizar com seu corpo, suas preferências, suas aptidões, seu vocabulário, sua história enquanto formação e informação, seu sistema de referências culturais. O ato de criar é a expressão do criador, o artista catalisa um processo que se materializa na obra, sua concepção⁶⁰. Mas existe o projeto e a obra em si; a realização de um projeto artístico implica na execução, na presentificação de uma idéia. O artista estabelece para si uma hipótese poética, levanta uma possibilidade idealizada e conceituada que se transforma num projeto artístico, num tema de investigação. A obra é a idéia.

⁵⁹ Godard, Hubert. “Gesto e Percepção” in *Cadernos de Dança*. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, vol. 3, s.d., pp. 24-25.

⁶⁰ Burnier, Luís Otávio. *A Arte de Ator: Da Técnica à Representação*, Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 35-36: “O ator é o poeta da ação. A poesia reside, sobretudo e antes de mais nada, em como ele vive e reinterpreta suas ações assim desenhadas e delineadas. Independentemente do tipo de teatro que faça, a sua poesia estará sempre em como ele representa, por meio de suas ações, para os espectadores. O fato é que sua poesia estará sempre em como ele faz, modela, articula, dá forma às suas intenções, a seus impulsos interiores, ou, ainda, em como esses impulsos e intenções tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em ações físicas, em informação (racional, perceptiva ou estética)”.

O fazer cênico tem seu próprio discurso. A hipótese e sua verificação estão no campo do perceptível, do entendimento alargado pela inclusão da emoção e da sensação. O espectador e o artista estão mutuamente implicados no momento em que a cena acontece e a cena só acontece por conta desta congruência. O público confere ao artista o status de recriador da realidade. A obra é reconhecida como tal, ela existe para ser obra, quer pelos limites físicos de onde está, quer pela relação convencionada entre as pessoas que a assistem e o artista. Neste caso, estamos falando das convenções estabelecidas no Ocidente, mais especificamente na Europa.

O artista em seu processo de criação seleciona os elementos constituintes de sua obra, não importa que obra seja ou que processos sejam. A obra não é um acidente ou um percurso do acaso e, mesmo que leve isso em consideração, resulta de uma intencionalidade só encontrada, pelo menos aparentemente, entre nós seres humanos.

Para a atuação na cena pressupõe-se um corpo treinado na consciência de sua expressividade, através de um vocabulário selecionado e organizado em torno do objetivo de estabelecer uma comunicação intensa com sua platéia, imprimindo e multiplicando os sentidos de sua ação.

Lembramos que ao utilizarmos o termo platéia ou público não estamos falando somente das artes cênicas, mas da relação artista/não artista, obra/ fruidor da obra. No corpo da contemporaneidade a arte é valorizada como mídia, lugar para deixar-se levar, ser tomado por, tornar-se um outro por algum tempo. Experimentar um outro lado da realidade, um outro corpo, outra matéria e finitude. Este é um momento em que a arte ocupa o anonimato da comunicação de massa e que os

signos rodopiam entre as pessoas, multiplicando informações e possibilidades⁶¹.

E, no entanto, na contramão do virtual a matéria de nossos corpos segue o padrão da repetição. Ou seja, os corpos precisam ser mantidos pela rotina de sua conservação, necessitamos de comida, de água e abrigo. Pessoas precisam de seus corpos para existir e é no espelho do outro, na emoção despertada pelo outro, que nos sentimos aqui, vivos, porque somos corpos, sensações e sentidos se conformando ao preciso instante de ser, aqui e agora.

⁶¹ Cohen, Renato. “Performance-Anos 90: Considerações Sobre o Zeitgeist Contemporâneo”, in: *Transe: Performáticos, Performance e Sociedade/ Departamento de Sociologia da UNB*, Brasília: Apoio Editora, s.d., p.67: “Na direção do Zeitgeist contemporâneo, a produção inaugural, veiculada pela performance e pelas artes de fronteira incorpora códigos artísticos que utilizam narrativas superpostas- a partir de emissões polifônicas e polissêmicas, na ordem da sincronicidade e da pluralidade, operando, nesta trama, linguagens que transitam pelo texto/imagem, pelas emissões subliminares, pelo texto/partitura com vários leitmotiv e hierarquias de significação possibilitando fruição e cognições ambivalentes”.

3.4- A CONVENÇÃO RITUALIZADA/ A EMOÇÃO MECÂNICA

“According to theatre historian Marvin Carlson (1984) Francois Delsarte (1811-71) “began his Cours d’esthetique appliqué in 1839. The unfinished work, handed down in sometimes contradictory forms by his disciples, gained a reputation quite the opposite of what its originator intended. Delsarte, reacting against the mechanical and formalized actor training of his time, attempted to return to nature by carefully observing and recording those expressions and gestures produced not by art but by instinct and emotion. But when these were codified for his students, the result was yet another mechanical system, the formal details of which were so rigorously taught by Delsarte’s disciples for the remainder of the century that even today his system is almost a synonym for mechanical. There is a lesson here. Human activity- both physical and mental- is so labile that whenever a system appears that is “based on nature” it invariably finally discloses itself as being a cultural construct.(...) Each society has its own often shifting definitions of [actual and the feigned]. I would say that everything imaginable has been, or can be, experienced as actual by means of performance. And that, as Turner said, it is by imagining—by playing and performing—that new actualities are brought into existence. Which is to say, there is no fiction, only unrealized actuality.” Yet it is realized actuality that turns experience into expression, and it is cultural expression that we live by.”⁶²

⁶² Shechner, Richard. 1994. Op. Cit. pp. 284-285.

Na história recente do ocidente, mais especificamente nos últimos dois séculos, estudiosos das artes cênicas propuseram diferentes métodos para o treinamento do ator e do bailarino. Os estudos, em geral, estão voltados para os elementos constitutivos da arte do estar em cena, aprofundando-se na análise da mecânica⁶³ do gesto ou movimento. Estes elementos organizados numa apresentação resultam na maior eficiência do espetáculo, cumprindo uma necessidade lógica, a consequência prevista dentro de certos parâmetros estabelecidos.

Amplificar a informação de maneira que ela alcance o raio de ação determinado pelo público é o objetivo do artista, para isto é necessário que ele domine técnicas corporais, possa atrair a atenção sobre si e criar o espaço da alteridade, pois o público deve também ser colocado no estado de assistir a uma cena teatral. Uma convenção⁶⁴ se estabelece assim que são executadas as ações esperadas, como num ritual⁶⁵. Neste momento a emoção flui entre o artista e a platéia e a obra surge da ação entre eles.

Durante muito tempo considerou-se a palavra “arte” restrita aos cânones ocidentais da criatividade e da habilidade específica em certas atividades como a música, a dança, o teatro, a literatura, as artes plásticas e a poesia. Estas artes tem sido exercidas por profissionais, especialistas em uma sociedade que se organiza em

⁶³ Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999: “**Mecânica**. [do gr. Mechaniké, ‘a arte de construir uma máquina’, do lat. Mechanica] S.f 1. Ciência que investiga os movimentos e as forças que os provocam. 3. O conjunto de leis do movimento. 4. Estrutura e funcionamento orgânicos, mecanismo.

⁶⁴ Op. cit. **Convenção**. [Do lat. Convenientia.] S.f.1. Ajuste , acordo ou determinação sobre um assunto, fato, etc.; convenio, pacto. 3. Tudo aquilo que é tacitamente aceito, por uso ou geral consentimento, como norma do proceder e do agir no convívio social; costume; convenção social.

⁶⁵ Op. cit. **Ritual**. [Do lat. rituale.] Adj. 2 g. 6. Conjunto de práticas consagradas pelo uso e/ ou por normas, e que se deve observar de forma invariável em ocasiões determinadas.

funções de trabalho e lazer e na qual Religião e Estado estão compartimentados. A arte é o trabalho do artista mas o lazer do público.

O artista profissional, ocidental, produz seu trabalho para um mercado de circulação de bens de consumo, competindo em qualidade e originalidade com outros artistas. Neste contexto, o método de trabalho do artista tem por objetivo sua singularidade, subjetividade e criatividade. Um aprimoramento técnico é adquirido através de exercícios de repetição e composição. Ensaio e erro no contexto de uma proposta estética, voltada à uma convenção pública.

No Oriente, no eixo de influência do Japão, China e Índia, as artes espetaculares tradicionais têm uma rígida organização e seus autores são mestres que não podem criar. No modelo oriental de estratos sociais, em muitos lugares subordinados à obediência religiosa, não há espaço para a subjetividade do artista ocidental. Entretanto, para o oriental a reprodução do gesto não implica numa 'mecanização', numa ausência de sensibilidade e criatividade, mas num outro direcionamento para estas palavras.

Neste ponto do pensar o pensamento do outro, nos reportamos novamente às experiências descritas por Artaud e Castañeda que, por uma conjuntura histórica e social, foram incorporadas ao fazer contemporâneo sobre as artes e sua função de mobilizar as emoções do público. Estes pesquisadores mostraram ao ocidente como é viver por dentro uma ocorrência social de outra cultura, o ritual xamânico. Explicitaram a diferença entre uma perspectiva de intra/interculturalidade e a simples reprodução do exótico; da forma externa da arte de outras culturas, que não considera o valor que a ela é atribuído pelas pessoas que a praticam.

Segundo Rustom Bharucha, encenador indiano:⁶⁶ “ *What I am advocating, therefore, is not a closed doors politic, but an attitude of critical openness, a greater sensitivity to the ethics involved in translating and transporting others cultures, and a renewed respect for cultural self-sufficiency in an age of globalization, where there is a tendency to homogenize the particularities of cultures, if not obliterate them altogether.*”. Claro que este raciocínio só faz sentido se considerarmos como arte e performance a atividade xamânica, a dança religiosa das aldeias guaranis, as mandalas do Nepal ... Embora não nos refiramos somente a elas neste texto mas a todo o conjunto de artes não ocidentais, em especial as do terceiro mundo.

Como *vasus comunicanti*, as culturas e os povos nunca estiveram isolados, sempre houve o trânsito das populações e idéias, as artes circularam e amoldaram-se aos lugares e às pessoas assim como as línguas. Atualmente, pelas circunstâncias da realidade comercial dos veículos de comunicação de massa, estabeleceu-se um trânsito maior entre culturas diferenciadas e o ocidente começa a reconhecer que nestas culturas há cultura, não arcaísmos culturais, estruturas de pensamento organizadas, não superstições mágicas. São inúmeros os exemplos deste cruzamento da arte oriental com a arte ocidental e aqui apontamos Eugenio Barba e Peter Brook do lado ocidental e a indústria cinematográfica da Índia, do lado oriental.

O trabalho de Grotowski é o exemplo vivo da trajetória do teatro na dissolução das fronteiras entre o ocidental e o oriental, um

⁶⁶ Bharucha, Rustom. “Somebody’s Other, Disorientations in the cultural politics of our times” edited by Davis, Patrice, in: *The Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge, 1996, p.208.

outro teatro que jamais será o mesmo. O novo modelo é híbrido, mestiço, mas antigo nos conhecimentos de que se utiliza. A fusão das técnicas corporais do Oriente e do Ocidente trouxe à tona o intérprete, o tradutor de idéias, o corpo em trânsito como afirma o próprio Grotowsky: “ *The confusion starts the moment we speak of East and West. Where does the west begin? Don't certain people considered Oriental by others see themselves as Occidental and vice-versa? And what about an ancient culture like the Armenians? Oriental or Occidental? And what about Africa? Isn't Africa completely outside our notions of East and West?* ”⁶⁷

No entanto, Grotowski é a exceção que confirma a regra, pois enquanto ele busca um teatro essencial, um parateatro, os teatros convencionais, comerciais, se apropriam dos aspectos formais e externos do fazer artístico de outras culturas para conformá-los às regras ocidentais do mercado. Regras e convenções estas que tiveram início, na verdade, na era dos descobrimentos, na era mercantilista, capitalista.

O outro modelo de organização, o modelo mítico, não considera a arte como uma atividade de produção de bens de consumo, mas atividade essencial à sobrevivência de um povo, como identidade. O corpo é o manancial de onde brota a existência daquela manifestação divina. O corpo é sagrado porque através dele os deuses se comunicam com os homens. A sacralização do corpo se expressa na ritualização do cotidiano. A banalização do cotidiano só existe onde se pratica a diferença entre arte e cotidiano, religião e arte, um conceito do pensamento dualista ocidental onde existem atividades úteis e outras de lazer, trabalho e divertimento, artista e platéia.

⁶⁷ Grotowski, Jerzy. “Around-Theatre: The Orient-Occident” edited by Pavis, Patrice, in: *The Intercultural Performer Reader*. London: Routledge, 1996, p.232.

Atualmente, com a mídia intensiva da comunicação de massa, o entendimento do fazer artístico tem se ampliado e ultrapassado os limites das galerias e das salas de teatro para encontrar outros lugares, fora da clausura das convenções do século XIX. Ganhando, ao mesmo tempo, uma outra vertente, a ruptura com a convencionalidade do tempo/espaço do lazer. A arte também se ritualiza buscando o estranho, o provocante, para desencadear um outro sentir, uma outra realidade, encontrada por exemplo, no trabalho de encenadores como Renato Cohen⁶⁸: *“A aproximação com as práticas xamânicas nos remete às cosmogonias primordiais, tereomórficas, à proximidade com a escala do fenômeno, aos mundos naturais, à uma práxis da comunicação direta com mundos sensíveis e parasensíveis, onde realidade e imaginário se entretecem. Amplificados pela visão, revelam-se, simultaneamente, mundos das formas, objetos, entidades, alteridades e potências, agenciados em diversos espaço-tempo”*.

Quer seja arte virtual ou performática, a noção de uma comunicação intensa é a tônica da produção atual, principalmente se a produção artística pretender atingir os padrões da indústria cultural. É necessária uma grande eficiência para que uma informação atinja seu objetivo; circular. Aqui no percurso desta investigação, nos interessa a arte como criação e poética. O pensamento nem além nem aquém do mercado, o pensamento sobre a obra. A produção do signo, ícone simbólico, multiplicador de sentidos.

⁶⁸ Cohen, Renato. “Xamanismo e teatralização: Ka e as mitopoéticas de Khébnikov”, in: *Performance e Espetacularidade*. Brasília: UNB, 2001, p.125.

A chave do outro, o outro corpo nas palavras de Rafael Mandressi⁶⁹: *“la etnocenologia apunta a internarse en el fenómeno de la presencia viva como un fundamento de la especificidad de lo espectacular(...), lo relacional está implicado(...). No cabe, en efecto otra posibilidad, ya que no es posible hablar de presencia si no existe relación. El corpus cogitans se configura, en síntesis, como una propiedad emergente de un sistema complejo inmerso en una red de relaciones y un flujo corporal.”* É sobre este corpo relacional e relativo que estamos tratando aqui.

O artista que se coloca em cena ou o xamã que invoca algum espírito⁷⁰ estão num lugar onde as forças terão de ser controladas ou a catástrofe será total. Estamos lidando aqui com um universo de tensões que extrapola as convenções do cotidiano e adentra o território das sensibilidades, onde o objetivo pode ser tanto o excesso, quanto a sua contenção. Sejam quais forem as regras, elas devem ser estritamente seguidas para que se alcance o objetivo definido.

O artista e o xamã têm em comum a aceitação plena de sua responsabilidade. Ela é intransferível porque é no seu corpo que devem se realizar as condições do acontecimento espetacular. O rigor em relação à sua conduta é notório, não há como escapar às regras de comportamento. O pianista não poderá tocar seu piano, o palhaço não

⁶⁹ Rafael, Mandressi. 1999. Op. Cit. p.52.

⁷⁰ Schechner, Richard. *Environmental Theatre*. New York: Applause Books, 1994, p.190: “What the shaman is unable not to do the actor trains himself to simulate. The shaman is the one who can not prevent the spirits from possessing him and who, ultimately, gives in to the “call”. The shaman makes a career out of what he is powerless to stop. If later he becomes a flimflam man, so what? The community has already possessed him, is using him. The actor trains himself to induce the spirits to enter him or to simulate the effect of the spirits to entering him. The actor makes a career out of pretending to be a shaman.”

fará palhaçadas, o bailarino não dançará e o xamã não poderá entrar no mundo do sobrenatural.

Não existe outro lugar onde as convenções e as regras sejam tão estritamente observadas. Tanto na cena como no espaço ritual, a observância dos passos a serem realizados é total e, neste sentido, o artista e o xamã partilham uma mesma situação; controle e trabalho. Segundo Turner “... we find terms like *liturgy* which in pré-Christian Greece early became established as ‘public service to the gods.’ ‘*Liturgy*’ is derived from the Greek *leos* or *laos*, ‘the people’, and ‘*ergon*’, ‘work’...the Chinese word *shaman* represents phonetically the sanscrit *sramana*, or the pali *samana*. The Chinese word is defined to mean ‘diligent’, ‘laborious’⁷¹. A atividade do artista da cena também é chamada de trabalho na perspectiva do desenvolvimento técnico de suas habilidades expressivas. Ter o controle da situação extraordinária da performance é o objetivo do treinamento.

Quanto à preparação, ela também apresenta elementos em comum, pois há um longo percurso para que um líder xamânico ou um artista seja aceito como tal pela sua comunidade⁷². As exigências são tão espetaculares quanto suas ações, passando por processos às vezes dolorosos de condicionamento/descondicionamento, regimes alimentares, rotinas de treinamento intenso, uma crítica permanente de

⁷¹ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications, 1982, pp. 30-31.

⁷² Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, USA: University of Pennsylvania Press, 1985, pp.235: “ A few more words on the third function of training, transmission of performance secrets: To keep secrets about performing assumes that performance knowledge is powerful. It says that performance is something more than entertainment. For a person to have access to performance knowledge is both a privilege and a risk. This attitude toward performance knowledge is a clear link between performance and shamanism.”

seus superiores hierárquicos e, finalmente, um compromisso que não pode jamais ser rompido sem a perda de sua posição.

O que para o xamã é iniciação, para o artista é preparação, a atitude de entrega disciplinada está presente em ambos e a excelência da atuação é o cotidiano dessas pessoas em realidades sócio-culturais tão diferentes. A individualidade é a matéria básica do trabalho pois tanto o artista quanto o xamã, e somente eles em sua individualidade, podem ser o que são, ou melhor, estar no centro da ação e sendo o que não são.

Para exemplificar este ponto de vista citamos o ator Yoshi Oida que diz⁷³: *“(...) Okura dizia que o corpo humano é o “sangue do corpo da dança”. Sem isso, o palco está morto. Assim que o artista entra no palco, o espaço começa a ganhar vida; o “corpo da dança” começa a “dançar”. Enfim, não é o artista que está “dançando”, mas, através de seu movimento, o palco “dança”. Nosso trabalho, enquanto atores, não é o de exibir virtuosismo técnico mas, ao contrário, o de fazer com que o palco ganhe vida. Quando isso acontece, o público é levado junto com o artista e entra no mundo que o palco cria. As pessoas se sentem como se estivessem num desfile, ou no meio de um campo de batalha, ou em qualquer outro lugar que possa existir no mundo. O palco contém todas essas possibilidades. É responsabilidade do ator fazer com que elas apareçam.”*

⁷³ Oida, Yoshi. *O Ator Invisível* / tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001, p.22.

CAPÍTULO 4 DA PALAVRA AO CORPO/ O CORPO DA PALAVRA

Quando se inicia o processo de criação de um espetáculo temos vários caminhos pela frente, de acordo com nossa formação e as condições materiais para concretizar a idéia. Aliás, a palavra idéia aqui inclui outras que não as convencionadas como tais; uma idéia para a cena pode ser uma sensação, uma cor, uma música, uma história e tantas outras que não poderíamos enumerar. O início é simplesmente isto, um início em direção a uma completude, em direção a uma sensação de fim. Ou seja, a obra anuncia seu início e estabelece seu final, não como a manifestação de espíritos desconhecidos e estranhos ao artista, mas como uma sensação de completo, esgotado, pronto. E, mesmo quando chegamos a este ponto, debruçamo-nos sobre ela, polimos, aparamos, melhoramos e aperfeiçoamos segundo os parâmetros que ela mesma estabelece. Algo não está bom, desequilibra, cria ruído, não se amolda àquele corpo que então passou a existir, passou a ter vida própria. Podemos ensaiar com pessoas diferentes e isto trará novas informações mas sabemos o que a obra pede e mesmo as diferenças serão selecionadas. Determinado bailarino não poderá executá-la e outro será perfeitamente adequado. No resultado final, os olhos vêem aquilo que antes era só uma direção difusa, a sensação de uma forma preste a surgir.

Quando me decidi a fazer o trabalho cênico sobre o texto “*Ayvu Rapyta*” tive a sensação de que estava vivendo a imposição de um tema, uma idéia que se cristalizava caminhando em sua própria direção. As palavras da oração-poema reverberavam, criando um campo de atração para o meu pensamento:

*Conhecido o fundamento da Palavra futura,
em seu divino saber das coisas,
saber que desdobra as coisas,
ele sabe então por si mesmo
a fonte que está destinado a reunir.*

*A terra não existe ainda,
reina a noite originária,
não há saber das coisas:
do saber que desdobra as coisas,
ele sabe então por si mesmo
a fonte do que está destinado a reunir.⁷⁴. (Clastres)*

Desdobrar, desdobrar-se, saber que se sabe sabendo. Este é o percurso que se impôs ao trabalho de pesquisa e, como se realmente existisse um campo de força, foram sendo atraídos para sua órbita os elementos que constituíram sua materialidade.

Em primeiro lugar aconteceram os contatos, as visitas às aldeias para conhecer as pessoas, os donos daquelas Palavras. Palavras guarani, com suas bocas, corpos, territórios e costumes. Descobri que eu não pertencia àquele lugar, que as palavras que Cadogan coletou não pertenciam a mim, como outras de outros livros. Não se fala sobre o “*Ayvu Rapyta*” a não ser na casa de reza. As palavras lhes pertencem e são seu maior tesouro. O título “*Ayvu Rapyta*” mantém-se, portanto, apenas para esta dissertação, impondo-se a necessidade de encontrar outro nome para o espetáculo. É uma sensação de desconforto, sentir-se perguntando sobre a vida privada de alguém quando você tomou conhecimento dela através de terceiros. Percebi em mim o olhar invasivo e me assustei com minha própria desumanidade. Neste primeiro momento, o texto perdeu sua importância e o foco se transferiu para a

⁷⁴ Clastres, Pierre. 1990. Op. Cit. p.28.

experiência de estar ali entre aquelas pessoas, para quem eu estava estrangeira.

Organicidade é uma palavra que descreve a experiência de estar entre os guarani na Serra do Mar. Uma sensação de todo, atitude não premeditada mas funcional, de adequação ao que está acontecendo ao redor. São gente de carne e osso e os corpos carregam o texto, o texto corpo da palavra-alma vive e respira. Esta realidade se impôs ao meu olhar, não há como separar a palavra da vida, o guarani vive as Palavras, em uma comunidade organizada com escolas, centros de saúde, uma fundação para sua memória e sobrevivência além, é claro, da pobreza, da baixa qualidade de vida em função da degradação ambiental. Os guarani estão cercados pela cidade, literalmente reféns do desenvolvimento urbano, da ocupação de terras pelos brancos que, ainda hoje, os vêem como aqueles que chegaram depois.

Como resultado deste primeiro contato com as aldeias absorvi no meu corpo a experiência de ‘estar ali’⁷⁵, seguindo a diretriz apontada pelo trabalho de Graziela Rodrigues. Especificamente no espetáculo “Bailarinas de Terreiro”, Rodrigues trata do corpo no ritual como manifestação da resistência cultural de segmentos pobres da população, em cidades do interior de São Paulo, praticantes de cultos

⁷⁵ Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino, pesquisador, interprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p.147: “(...) foram sendo elaborados projetos, resultando em criações artísticas, que possibilitaram desenvolver as várias etapas do ‘método’. Sua essência reside na inter-relação dos registros emocionais que emergem da vivência na pesquisa de campo com a memória afetiva do próprio intérprete. As aulas de dança adquirem o significado de laboratório das fontes, sendo o bailarino o primeiro sujeito a ser pesquisado por ele mesmo. Tendo como princípio a ‘Estrutura Física’, o corpo-sentido é sistematicamente trabalhado. Procura-se atingir, a nível profundo, os ossos e músculos envolvidos em cada matriz do movimento. Esta associação às imagens internas provoca sensações distintas em cada pessoa. O desdobramento das temáticas, provindas das manifestações culturais brasileiras, é realizado a partir da incorporação de seus campos simbólicos, considerando-se as dinâmicas específicas de cada uma delas(...). O percurso interior (imagens e registros emocionais) é desenvolvido em interação com o movimento exterior, buscando-se sempre uma qualidade que seja resultante da realidade do sujeito bailarino”.

afro-brasileiros. São, da mesma maneira, pessoas que precisam resistir à homogeneização da cultura urbana. Reconhecem a diferença e fazem dela uma afirmação de si para o outro.

Ao olharmos para a pessoa ela nos olha também e a dança surge deste reflexo, nos revelamos ao revelar o outro, como descreve Regina Müller sobre o trabalho de Rodrigues: “os ‘exus’, ‘êres’ e ‘caboclos’ são também representações das experiências individuais, personalidades que constituem facetas da experiência humana, da perspectiva em que foi desenvolvido o processo de criação do espetáculo. Neste processo, segundo a diretora, Graziela Rodrigues, a linguagem ‘é resultado de alquimia entre o co-habitar com a fonte e o processo que esta vivência desencadeia em nós mesmos como intérpretes⁷⁶.”

Observei a beira da estrada perto das aldeias e vi a ferida exposta do processo de civilização. Bêbados e pedintes perambulando com o olhar perdido e machucado. Neste momento, tomei conhecimento do significado da palavra *mbochy*: cólera, revolta, desespero e falta de confiança em *Ñamandu*, são os sentidos desta palavra, aplicada àquelas pessoas que perdem o caminho para a “terra sem mal”, pessoas que sofrem, não por punição, mas por esquecimento e este se tornou o nome-título da performance: “*Mbochy*”.

A partir destas impressões, montei um primeiro esboço do trabalho que apresentei durante o curso Movimento e Expressão II, de Renato Ferracini e Suzi Sperber. Na primeira parte compus uma personagem, num plano bidimensional (contra o chão), subindo um coqueiro, como se estivesse de volta ao paraíso. Nesta cena usei a

⁷⁶ Müller, Regina Pólo. “Rituais religiosos e performance artística: uma leitura antropológica do espetáculo ‘Bailarinas de Terreiro’”, in: *Revista Cultura Vozes*. São Paulo: Editora Vozes, 1995, p.131.

abertura da ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes, fazendo referência à idealização do índio, que se interpõe como um filtro nas relações com eles, pessoas reais. Considerei o clima épico e lírico da música, com seu corpo orquestral, adequado para a cena. Na segunda parte da composição, evidenciei o conflito vivido por uma índia em estado de *mbochy*. O corpo sem resistência à gravidade balançava no espaço por espasmos, como se estivesse bêbada e em outros momentos como se estivesse tomada por uma força que a fazia dançar. A música se alternava entre as cantigas guarani e o som da cidade. O cenário inicialmente foi desenhado como um “cartoon”, um quadro em que se via uma palmeira estilizada e cocos. O cenário se transformava, na segunda parte, em um lixão.

A literalidade desta cena foi o resultado de uma primeira impressão. O corpo reagiu, o movimento desenhou um espaço. No entanto meu personagem não falava, havia esquecido porque viera ao mundo, não era guarani. Foi então que me dei conta de que aquela era a minha visão. O branco estrangeiro que enxerga o mundo às suas avessas, de dentro das janelas de seu carro, mimeses e não poiésis⁷⁷. Voltei à fonte, para a oração-poema, o “*Ayvu Rapyta*”.

Voltei a ler as “Belas Palavras” e a lembrar os lugares onde as tinha ouvido. A Mata Atlântica e suas formas surgiram então como um corpo que experimenta o sofrimento da morte e ao mesmo tempo a expressão luxuriante da natureza da Serra do Mar. Os sons contínuos das cigarras e dos rios, os olhos risonhos das crianças brincando de um lado para outro faziam sentido. O “*Ayvu Rapyta*” ecoava no espaço aberto do

⁷⁷ Não está em discussão aqui os diferentes usos dados a estas palavras, como por exemplo o emprego que se faz da mimese corpórea no trabalho de pesquisa do Grupo LUME/Unicamp, mas a definição encontrada no Dicionário Aurélio [Op. Cit. 1999] **mimese**. [Do gr. mimesis, ‘imitação’.] **poesia**. [do gr. poiésis, ‘ação de fazer algo’, ‘criação’].

mato. Mas a estrada continuava lá, com seus carros e as derrubadas na mata, uma tensão pulsante, uma prontidão para o perigo iminente. O estado de “*mbochy*” pertence ao branco, à cultura da novidade, ao “progresso”.

Voltei-me para o corpo, para as sensações e não mais para a coerência de uma história. Neste momento, ficou clara a passagem entre pesquisa e ação, os dados coletados - pela vivência ou pela leitura - ganharam autonomia e passaram a se atrair, numa órbita de relações concêntricas. Retornando a Octavio Paz⁷⁸: “*El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas e respuestas; fujo y reflujos, unión y separación, inspiración y espiración. Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas.*”

O corpo do texto, a poesia impressa no ar estabelece redes de informações que se retroalimentam e sustentam a existência da obra materializada no tempo e no espaço: poiésis.

Experimentar é uma palavra que expressa muito bem o sentido desta fase dos procedimentos artísticos. Arriscar, eliminar, fazer. A rotina da construção da obra se constitui de pequenos gestos de ousadia, riscos constantes que muitas vezes dão em nada, ou apenas em repertório arquivado. Repetição e erro, repetição e êxito, seguindo um rumo que escapa aos nossos sentidos, a razão desconhece suas razões e estabelece parâmetros dentro do próprio trabalho e, se não desistirmos, haverá um momento em que o movimento se torna excêntrico e o trabalho se expande na direção do público. Assume sua exterioridade, sua forma.

⁷⁸ Paz, Octavio. 1990. Op. Cit. p.51.

Neste momento do processo, considero importante descrever as sensações e impressões que tive, principalmente durante o trabalho de campo. Percebi as alterações da distribuição do peso, as intenções no deslocamento no espaço, os guarani são silenciosamente fluentes. Utilizando-me dos parâmetros de Laban sobre o movimento pré-expressivo e da minha prática neste procedimento, percebo que o corpo se solta para o chão e quase desliza sobre ele, os olhos não encaram, olham através. Para Laban, este seria o estado de visão, um clima não definido, mas que define a ação que nele acontece, a atmosfera.

A atmosfera de um trabalho cênico se pauta nos princípios do tempo / espaço / fluxo / força, as quatro dimensões, ou fatores do movimento, numa combinação dois a dois, ou seja, ações incompletas.⁷⁹

O uso do corpo em cena pressupõe um controle gradual destes elementos para que se crie um clima, no qual a ação principal é reforçada pela atmosfera criada. Na ótica do artista cênico, estes são aspectos essenciais para a realização de um espetáculo, porque é na consciência dos movimentos pré-expressivos que estão baseados os elementos materiais da encenação. A atenção do *performer* se detém na mimese de uma sensação, em empatia com público. A comunicação se estabelece em termos de corporalidade. Na atmosfera, o gesto ainda não aparece definido, os movimentos são apenas intenções anunciadas. A ação na cena acontece impregnada pelo clima.

O diretor, o dramaturgo, o cenógrafo, o figurinista, o iluminador e o *performer*, todos se pautam por este clima, pela unidade orgânica do trabalho. O corpo do *performer* se prepara para as sutis

⁷⁹ Para aprofundar estes aspectos do movimento vide Lobo, Lenora e Navas, Cássia. *Teatro do Movimento: um método para o intérprete*. Brasília: L.G. E. Editora, 2003.

transformações das intenções do autor, diretor, coreógrafo, cineasta. Sua função é deixar claro o percurso do gesto e se houver ambivalência ela surge da escolha deliberada, como num poema concreto onde as palavras se multiplicam pela analogia dos sons.

Com o propósito de sistematizar os procedimentos do *performer*, Laban organizou o sistema de análise do movimento em dois tópicos principais: a *corêutica* e a *eukinética*, ou seja, a forma e a intenção, o desenho e o conteúdo do movimento, respectivamente. Este sistema de análise do movimento segue os princípios da ação consciente, a propriocepção no espaço ou, em outras palavras, a percepção sinesiológica da musculatura profunda e periférica. Para o sistema de análise do movimento de Laban, o corpo realiza desenhos de linhas retas e curvas segundo suas possibilidades nas articulações e interage com outros corpos em relações de fechar e abrir. Estabelece os princípios básicos de oposição e combinação dos fatores do movimento e cria escalas no espaço em volta do corpo, para refinar o uso da *tensão/intenção*⁸⁰ do corpo do intérprete.

O treinamento do *performer*, segundo Laban, está na consciência plástica⁸¹ do movimento, um pensamento corporal. Para Laban, a idéia de que o movimento se automatiza, ou é condicionado e pronto, não é verdadeira. A ação dos anos sobre o corpo é prova de que ele está sempre passando por adaptações, de repertório, de funcionalidade social. Criança, jovem, adulto e velho são as quatro fases

⁸⁰ Burnier, Luís Otávio.2001. Op. Cit. p:39: “ A intenção se configura, portanto, tanto para Grotowski como para Laban, como algo físico e corpóreo, de muscular.”

⁸¹ Leal, Sonia Guedes do Nascimento. *A Poética da Agoridade*, São Paulo:Annablume, 1994,p.145: “Deste espaço matemático cavado na raiz do instinto pode-se apreender o sentido de ‘imagem’ , a que todo artista se refere, imagem que não é tanto uma visualidade do olho, mas um assentamento de coordenadas matemáticas do corpo todo. E, acrescente-se que uma matemática espacial é, na verdade, o avesso de uma visualidade, isto é, uma matemática espacial tem em si mesma a vocação do que reverte em imagem para o olho”.

reconhecidas para a vida de um ser humano e entre estas o corpo não sofre nenhuma interrupção de continuidade. Passamos de uma fase para outra sem nos darmos conta e quando percebemos já fechamos um ciclo, um contínuo de tempo que sequer percebemos passar. O corpo não está nunca pronto, acabado e quando acaba morre. Para Laban o corpo é natureza, matéria que se desdobra e realiza a si mesma na cultura, obra do homem, seu pensamento e sua sensibilidade através da dança.

Portanto, o treinamento do *performer* deve, para Laban, lembrar todos os aspectos envolvidos na história da pessoa, o movimento é um processo de autoconhecimento, não terapêutico, mas podendo ser. Este trabalho proposto por Laban e transmitido por Maria Duschenes, pressupõe um alto grau de concentração para que a percepção aflore, ao mesmo tempo em que a atenção do movimento não se desvie do espaço. Neste método de trabalho a improvisação é a aplicação do conceito de deixar acontecer; participar do movimento e reagir aos impulsos que o próprio movimento sugere, perceber as diferenças, as qualidades e dialogar com o espaço.

A improvisação, quando está vinculada a um tema como nesta investigação, se torna um processo de construção. As diretrizes se traçam e o trabalho de seleção e organização se insere num quadro mais amplo de referências: livros, vivências, sonoridades, espaço. Dentro do contexto da cena surge a atmosfera, o tom do trabalho e se estabelece a organicidade do espetáculo.

Como já dissemos nos capítulos anteriores, o aprendizado do movimento é um fato social. O adestramento das habilidades manuais, intelectuais, fisiológicas é o princípio fundamental da manutenção da sociedade humana, porque sem ele não haveria a reprodução dos padrões culturais e sem estes a sociedade como a

conhecemos não existiria. O especialista em movimento, o artista da cena e/ou xamã, é aquele que desenvolve sua capacidade de interferir no padrão, na qualidade do que acontece com seu corpo, de modo a intensificar uma sensação e transmiti-la ao seu público. As palavras para definir este contato, do corpo do *performer* com as pessoas que o assistem, podem variar em cada contexto cultural, mas serão sempre contato, comunicação.

Neste sentido, da comunicação possível entre as pessoas através do movimento, é que se estabelece a poética do corpo em cena, sua universalidade de estar no mundo, em contato, amplificado na sua capacidade de semiose, um corpo em cena, quer seja no terreiro de Umbanda, no chão da Mata Atlântica ou no palco do Teatro.

Este corpo que se manifesta na cena como um corpo que é potência de expressão em seu mais alto grau, o ser na agoridade⁸² da poesia da cena foi e é objetivo de pesquisa de muitos intérpretes. Estes vêm desenvolvendo suas pesquisas num contínuo desde o início da dança moderna expressionista européia, época em que podemos situar Laban. Poderíamos apontar uma semelhança entre o pensamento de Laban, ao integrar o homem à sua natureza e o *butô*, na perspectiva de artistas como Takao Kuzumi, Kazuo Ohno e outros.

O *butô* é corpo, corpo vivo, corpo morto, carne. Sua perspectiva é para dentro, para si, expondo-se como é, como sente. Do corpo do intérprete para o corpo do espectador, uma comunicação sem mediação, num conceito oriental da energia do ator. A dança acontece

⁸² Leal, Sonia G. do Nascimento. 1994. Op. Cit.

como não acontecimento⁸³. Segundo Christine Greiner⁸⁴, o butô vem com uma proposta de investigação que se centra no movimento que surge do corpo/ matéria, carne: *“No entanto, o corpo morto havia sido construído de modo inseparável de um outro conceito: o ‘ma’, um intervalo de tempo-espaço que seria diferente do vazio onde nada acontece. No ‘ma’ tudo ainda estaria por vir. O corpo era morto porque teria plasticidade para ser reconstruído, a cada vez, conforme as regras de configuração de outros estados de ser vivo: planta, pessoa, inseto. Não como metáfora ou pantomima. Mas como um diagrama, reconfigurando as mesmas regras de uma estrutura em outro ambiente.”*

Também para Laban, o foco é o “movimento puro” no corpo que se expande energeticamente gerando um campo de atração no qual o *performer* é o elemento condutor das sensações da platéia, embora para ele se trate de contrapor o corpo vivo ao corpo amortecido do homem moderno. O morto tem para ele o sentido do insensível, enquanto o vivo está conectado aos impulsos profundos do movimento que surgem no próprio corpo. São situações culturais diferentes, mas que apontam numa mesma direção; a carne, a matéria de que são feitos os corpos e, portanto, a origem dos movimentos. Isabelle Launay⁸⁵ referindo-se à arte de Laban, aponta: *“O saber-sentir repousa sobre um não querer e um não saber. Ele é fruto de um trabalho de tempo sobre o sujeito. Seu resultado é aleatório. Ele se forma através dos movimentos cotidianos (ou não) de corpos comuns, a partir de dados inertes, passados ou presentes. Ele permitiria perceber as afinidades mal*

⁸³ Barba, Eugenio e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.

⁸⁴ Greiner, Christine. “O butô em evolução” in *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: Editora Univercidade, s.d., p.69.

⁸⁵ Launay, Isabelle “Laban ou a experiencia da dança”, in: *Lições de Dança I*. Rio de Janeiro: Editora Univercidade, s.d., p.81.

definidas entre o gesto do trabalho e o movimento dançado, a natureza e as coisas (potência do salto de um animal, o balançar de uma planta, a formação do cristal, a energia contida em uma mesa de madeira) para criar seres que sejam devir-coisas, devir animais.” Assim me parece natural que no percurso da criação deste trabalho cênico e em função de minha formação em Laban, o butô tenha chamado minha atenção assim como os procedimentos metodológicos de Rodrigues em seu espetáculo “Bailarinas de Terreiro”.

O corpo silencioso dos guarani e alguns espetáculos assistidos ao longo de 2003, principalmente os japoneses e africanos, deflagraram alguns procedimentos que resultaram na forma atual do espetáculo “*Mbochy*”.

A segunda etapa do trabalho “*Ayvu Rapyta*” se pautou nestas questões, o corpo e sua expressão metafórica. Um corpo que é signo, presença poética e ruptura. Entendendo-se por ruptura a transformação do espaço/tempo através da instauração do clima, da atmosfera.

Tendo abandonado o percurso anterior da narrativa linear do personagem, busquei então na imagem da palavra, na oração-poema, o estímulo para o movimento. Percebi que a idéia da criação do mundo era a que mais se fixava como elemento catalisador de imagens, como um pólo de atração para outras imagens. O clima, transbordante em timbres, da abertura da ópera “O Guarani” de Carlos Gomes, continuou sendo recorrente a uma imagem sonora significativa. Afinal, esta música, ou melhor os seus primeiros acordes, foram usados durante anos na abertura da Voz do Brasil. São sons marcantes e reconhecidos por quase qualquer brasileiro. Esta informação sonora localizou explicitamente, na História e na Política, o tema do índio no Brasil.

Poucos conhecem mais do que os primeiros acordes desta música soam como um discurso interrompido, assim como poucos conhecem a situação indígena brasileira, para além da caricata comemoração do dia do índio.

A idéia da paisagem como elemento plástico, nas formas da natureza, definiu a utilização do corpo como escultura e abstração. Estabeleceu-se uma referência à Mata Atlântica através dos sons da floresta e a imagem de vídeo projetada no corpo, o que remete à função do mimetismo animal. A floresta está viva e se move por entre os corpos que a habitam. A apresentação termina com a composição de uma índia guarani, agora sim um personagem, sentada fumando seu *petygua*, assistindo ao fogo que consome a mata. Imagens coletadas por mim nas minhas idas e vindas às aldeias da periferia de São Paulo e do litoral paulista.

Enfatizando a questão do contágio na obra de arte, considero importante relatar um evento importante para a composição poética deste trabalho. Em meados de 2003, assisti a apresentação de dança de Koffi Kôkô no Sesc Anchieta / São Paulo. Koffi Kôkô, nascido em Benin, na África, é um expoente da dança contemporânea africana, onde também a dança pode ser vista como ritual iniciático. Assim, as questões que o interessam também estão relacionadas à situação limite Ocidente versus *outros povos*. Estes, como nós os brasileiros, transitam entre a contemporaneidade da realidade virtual e sua velocidade transformadora e o mito gerador da identidade de um grupo étnico específico através de corpos litúrgicos, antigos e tradicionais. Koffi Kôkô trabalhou com Yoshi Oida e nesta intersecção, entre o continente africano e a cultura japonesa do butô, nasceu um redimensionamento do seu corpo na cena. Ele recria a energia do transe para a situação do palco através de uma movimentação densa e plástica como no butô.

Foi uma experiência esclarecedora para o todo do processo de construção da composição coreográfica “*Mbochy*”, indicou um caminho entre o trabalho de campo e a leitura poética, no corpo, de um texto sagrado. Este trabalho alargou as fronteiras do processo em que estava envolvida. Não mais estava em questão a origem étnica da informação mas a capacidade do corpo de desvelar um conteúdo simbólico a partir de si mesmo, carne, músculos e movimentos.

*Desdobrando o fundamento da Palavra futura,
conhecido Um, o que reúne,
aberta Uma, a fonte do canto sagrado,
então, com força, seu olhar procura
quem será encarregado do fundamento da Palavra,
do Um que reúne,
de redizer o canto sagrado.
Com força, seu olhar procura:
do divino saber das coisas,
saber que desdobra as coisas,
ele fez com que surgisse o divino companheiro futuro⁸⁶*

⁸⁶ Clastres, Pierre. 1990. Op. Cit. p.30.

CONCLUSÃO

Voltando às questões inicialmente colocadas; em que parâmetros uma investigação se apóia para que o conhecimento entre culturas aconteça? E que conhecimento é este que interessa a mim, a pesquisadora de dança? Está nos movimentos, na música, no ritual? Na brasilidade estrangeira do guarani? Estas perguntas deram origem ao processo de sistematização desta prática corporal, um pensamento investigativo sobre corpo e cultura, materializado em uma composição coreográfica.

A hipótese poética deste trabalho se fundamenta nas relações que se estabeleceram com outra cultura. Um longo percurso de formulações prospectivas e proprioceptivas esteve envolvido na elaboração do resultado cênico. Partiu-se da premissa de que o corpo do bailarino/ ator pesquisador é a obra que se faz dentro das relações que o bailarino estabelece com o meio pesquisado, neste caso, o poema-oração “*Ayvu Rapyta*” dos guarani da periferia de São Paulo.

Nos referimos às ações desenvolvidas no espetáculo e no ritual como textos a serem lidos num determinado contexto e que são semelhantes entre si no modo particular de relação com a realidade, traçamos assim um caminho, uma direção para o trabalho através de símbolos e signos.

O que é a poesia senão palavras sem nenhuma motivação prática ou função para a sobrevivência cotidiana que, mesmo sendo artigo perfeitamente dispensável, mantém-se presente através dos séculos, resistindo até mesmo ao mercado dos bens intercambiáveis do mundo financeiro? Um poeta não é uma sociedade Ltda, ao contrário,

cria uma relação em aberto com o leitor onde não há lucro palpável podendo mesmo significar prejuízo nas muitas horas que se perdem, pensando e repensando palavras.

Em comum com o ritual, a arte se manifesta nesta esfera da experiência de contato com a realidade absoluta do signo, onde o subjetivo é o único parâmetro. O corpo é o receptáculo das informações, o onde e o quando cada movimento, cada cor, cada som se traduz em emoções, sensações, sentimentos no “como se” real e não real ao mesmo tempo.

O religioso e o profano fazer social geram simultaneamente infinitos padrões na forma de artefatos e desenhos, cumprindo uma função de fixar respostas no nível do sensório ao ativar processos que estão para além da mera palavra. São padrões físicos de emoção ou sentimentos coletivos que não podem ser descritos senão por outros símbolos configurados como sendo um a porta de entrada para o outro.

A arte e a religião são as ações reais, concretas, corporais numa irrealidade mítica (religiosa) e conceitual (artística), ou seja, um ato consciente numa esfera de puro significado, que está para além do aqui agora físico. A realidade é criada pelo signo, ícone simbólico através do corpo.

A tradução literal de um poema para uma língua estrangeira não é poesia. A literalidade da palavra que não revela o sentido da frase, não alcança a intensidade da experiência poética. Como traduzir o inexprimível, o universo subjetivo da vivência individual da fé e do fruir artístico?

Para estas questões não se buscam respostas absolutas e mesmo se estabelecendo um quadro de referências estas são sempre relativas à posição do pesquisador, que se desloca entre a noção de si mesmo e do outro, provocando a mobilidade dos sentidos possíveis diante de uma determinada realidade.

Palavras como identidade cultural e memória coletiva se dissolvem na ambivalência dos códigos sentidos. Pode-se transitar entre as fronteiras culturais sem nenhuma consequência visível? A relação dos fatos num sistema de referências em cadeia estabelece a dinâmica da contaminação na comunicação humana?

Para obter informações estruturais sobre um determinado grupo de pessoas, a pesquisa fornece os elementos iniciais do contato intercultural, mas não pode apreender o significado existencial do símbolo, tal como é vivenciado pelo próprio grupo.

Para a arte e a religião, o processo se descreve como um ir e vir entre conceitos e experiências corporais, onde estes conceitos são vividos através de uma ação real, repetida muitas vezes até que se atinja sua eficiência no universo da comunicação ícone-simbólica.⁸⁷ A religião se revela através de sonhos, presságios, introspecção e elaboração simbólica dos fatos. O artista também vive um processo semelhante, mesmo que não se utilizem palavras como inspiração para descrever seus processos de criação. Há uma intuição do caminho em direção ao

⁸⁷ Peirce, Charles S. *Semiótica* / tradução Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 73: "Os símbolos crescem. Retiram seu ser do desenvolvimento de outros signos, especialmente dos ícones, ou de signos misturados que compartilham da natureza dos ícones e símbolos. Só pensamos com signos. Estes signos mentais são de natureza mista: denominam-se conceitos suas parte-símbolo. Se alguém cria um novo símbolo, ele o faz por meio de pensamentos que envolvem conceitos. Assim, é, apenas a partir de outros símbolos que um novo símbolo pode surgir. Omne symbolum de symbolo. Um símbolo, uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática, seu significado cresce."

produto final, uma busca por elementos que dêem a solução de contigüidade necessária para se realizar uma “Obra”.

Ao ler os textos, fui esclarecendo um pensamento sobre uma metodologia, uma maneira de perceber e filtrar a relação intercultural, numa perspectiva que ainda não existia para mim, pelo menos não tão claramente. Delineou-se um campo onde a intersecção entre a pesquisa artística e o trabalho de campo pode acontecer e que podemos chamar de corporificação ou informação carnificada⁸⁸.

Perceber o outro é, na verdade, a função do artista porque é para este Ele/Outro universal que se dirige o seu trabalho, sistemática e obsessivamente, buscando as formas precisas de dizer algo para alguém, assim como o líder espiritual de um grupo procura obstinadamente o melhor recurso para falar aos espíritos. São platéias distintas, ambas muito exigentes. Há que se cumprir rigorosamente todos os passos, relacionar todos os elementos e concretizar a comunicação .

A arte, assim colocada, assemelha-se à expressão ritual, convenção catártica que refaz a comunicação com o divino. Onde há Deus ou Deuses, estamos nós seres humanos, idealizados numa cosmologia, num mito de origem, numa definição ontológica.

Também na obra artística partimos do pressuposto de que compartilhamos algo e este algo deve ser comunicado. Quer seja renovando, quer repetindo fórmulas que atuem sobre nossos sentidos, tendo sempre a certeza de que haverá um outro capaz de receber a mensagem.

⁸⁸ Para saber mais sobre o conceito acima ler Katz, Helena. *Um / Dois / Três: A Dança é o pensamento do corpo*. São Paulo, Pontificia Universidade Católica: Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, 1996.

O treinamento do ator kabuqui ou da cantora lírica, fixando movimentos e funções respiratórias através da percepção corporal pode ser comparado à preparação rigorosa de um ritual religioso, pois ambos partem da alteração e/ou ampliação da normalidade (gestos grandiosos, emoções exacerbadas, controle da platéia, noção da organização do espaço/tempo, etc), para provocar determinadas reações numa platéia específica. Apenas o sistema de referências é outro. O outro para quem se fala não é o mesmo.

Livros, quadros, desenhos, espetáculos e músicas compõem uma rede fundada na universal concepção da comunicação entre os homens e daí para o implícito sentido de humanidade. O artista não duvida da existência desta humanidade, ele pratica a ciência dos signos contaminando e contaminando-se com tudo que está à sua volta. Um sentido de totalidade o envolve na criação de cada nova obra e isto não significa que esteja num estado de alienação doentia da realidade do dia a dia (contas, transporte, casamento,...), mas transita entre uma realidade e outra, com a naturalidade do senso comum, porque viver a experiência estética é comum aos seres humanos.

Na área difusa e indefinida onde se dá o trânsito entre o homem e o Homem, o gesto e a dança, o som e a música é que se encontra o artista pesquisador como centro do processo. Neste momento, em que ciência e arte convergem cumprindo as previsões de Artaud, a expressão “conhecimento de si” não está mais restrita ao metafísico, inclui o físico. A tradução do texto ritual em contexto artístico e vice-versa parece ser possível.

Assim, ao experimentar o material da pesquisa, a partir do corpo durante o processo de criação, encontramos o caminho que vai na direção da palavra-imagem, o passaporte, com direito à permanência, no território desconhecido da expressão poética de um outro povo.

*Encarregados do divino saber das coisas,
do pai primeiro;
encarregados do fundamento da Palavra futura;
encarregados de dizer o canto sagrado; unidos à fonte
do saber que desdobra as coisas:
são assim
aqueles que igualmente chamamos
einentes pais verdadeiros da Palavra habitante
einentes mães verdadeiras da Palavra habitante.*

(Clastres, Canto IX, 1990, p.33)

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Lúcia Fabrini de. *Tempo e otredad nos ensaios de Octavio Paz*. São Paulo: Annablume, 1997.
- Andrade, José Roberto de. *Alma, Valor, Pinga e Enunciação: abordagem semiótica do discurso Guarani*. São Paulo, Universidade de São Paulo: Dissertação de Mestrado em Linguística (FFLCH), 1999.
- Artaud, Antonin. *O Teatro e seu Duplo* / tradução de Teixeira Coelho. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- _____ *Les Tarahumaras*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- Azanha, Gilberto e Ladeira, Maria Inês. *Os Índios da Serra do Mar: A presença Mbya Guarani em São Paulo*. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, Editora Nova Stella, 1988.
- Barba, Eugenio. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology* / translated by Richard Fowler. London and New York: Routledge, 1995.
- _____ e Savarese, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral* / tradução Luís Otávio Burnier, Carlos Roberto Simioni, Ricardo Puccetti, Hiroshi Nomura, Márcia Strazzacapa, Waleska Silverberg. São Paulo, Campinas: Editora Hucitec/ Unicamp, 1995.
- Barão, Adriana de Carvalho. *A performance ritual da Roda de capoeira*. Campinas / Unicamp: Dissertação de Mestrado em Artes Corporais, Instituto de Artes, 1999.

- Barbieri, César. *Um Jeito Brasileiro de Aprender a Ser*. Brasília: Centro de Documentação e Informação sobre a Capoeira, Cidoca / DF, 1993.
- Bartolomé, Miguel Alberto. *Chamanismo y Religion entre los Ava-Katu-Ete- Paraguay*. Biblioteca Paraguaya de Antropologia, vol. 11, Centro de Estudos Antropológicos, 1991.
- Bharucha, Rustom. *Somebody's Other: disorientations in cultural politics of our times in Intercultural Performance Reader*, edited by Patrice, Pavis. London: Routledge: 1996.
- Benoist, Luc. *Signo, Símbolos e Mitos*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2000.
- Bonfitto, Matteo. *O Ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávsky a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- Brook, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1970.
- _____. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987 / tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- Burnier, Luís Otávio. *A arte do ator: Da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.
- Cadogan, León. "La encarnación y la concepción: la muerte y la resurrección en la poesía sagrada "esotérica" de los Jeguakáva-

Tenondé Porã-Gué (Mbyá-Guarani) del Guairá, Paraguay”. São Paulo, in *Revista do Museu Paulista*, vol.IV, 1952.

_____ Ayvu Rapyta: Textos míticos de los Mbyá-guaraní del Guairá, in: *Revista de Antropologia*, n. 5. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1959.

_____ Los índios Jeguaká Tenondé(Mbyá) Del Guairá, in: *América Indígena*. Paraguay / México , n 2, vol. VIII,1948.

Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London and New York: Routledge,1996.

Castañeda, Carlos. *Las enseñanzas de Don Juan: una forma Yaqui de conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

_____ *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. New York: Washington Square Press, 1998.

Ciccarone, Celeste. *Drama e Sensibilidade: Migração, Xamanismo e Mulheres Mbya Guarani*. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica: Tese de Doutorado em Ciências Sociais, 2001.

Clastres, Hélène. *Terra Sem Mal: o profetismo tupi-guarani / tradução de Renato Janine Ribeiro*. São Paulo: Brasiliense, 1978.

Clastres, Pierre. *A Sociedade contra o Estado: Pesquisas de Antropologia Política / tradução Theo Santiago*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____ *A Fala Sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios guarani / tradução Nícia Adan Bonatti*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1990.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____ *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

_____ “Xamanismo e teatralização: Ka e as mitopoéticas de Khébnikov”, in: *Performance e Espetacularidade*. Brasília: UNB, 2001.

_____ “Performance – Anos 90: Considerações Sobre o Zeitgeist Contemporâneo – Performáticos”, in: *Performance & Sociedade*, Brasília: UNB, s/d.

Connor, Steven. *Cultura Pós-Moderna / Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Editora Loyola, 1993.

Counsell, Colin e Wolf, Laurie (edited by). *Performance Analysis: An introductory coursebook*. London and New York: Routledge, 2001.

Damásio, António R. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano / tradução portuguesa Dora Vicente e Georgina Segurado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____ *O Mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si / tradução Laura Teixeira Motta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Duarte Jr, João Francisco. *O Sentido do Sentir*. Curitiba / Paraná: Criar Edições Ltda, 2001.

Eco, Umberto. *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

- Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões* / tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____ *El Chamanismo y las Tecnicas Arcaicas del Éxtasis* / tradução Ernestina de Champourcin. México:Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____ *História das Idéias e Crenças Religiosas* / tradução Daniela de Carvalho e Paulo Ferreira da Cunha. Portugal: RÉS-editora, Vol.I,II,III, 1975.
- _____ *História de las creencias y de las ideas religiosas: desde la época de los descubrimientos hasta nuestros dias* / tradução J.M. López de Castro. Barcelona: Empresa Editorial Herder S.A., 1991.
- _____ *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso* / prefácio George Dumézil / tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____ *El Yoga: Inmortalidad Y Libertad* / traducción Diana Luz Sanches. México: Fondo de Cultura Económica,1991.
- Ferracini, Renato. *Mimeses Corpórea: A Teatralização do Cotidiano*. Campinas / Unicamp: Tese de Doutoramento em Multimeios, 2002.
- Ferrara, Lucrecia D’Aléssio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Editora Perspectiva,1981.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- Ferreira, Mariana Kawall Leal. “Divina abundância: fome , miséria e a Terra-Sem-Mal de crianças Guarani”, in: *Crianças Indígenas: Ensaios Antropológicos*, Aracy Lopes da Silva; Ana Vera Lopes da

- Silva Macedo; Ângela Nunes (organizadores). São Paulo: Global, 2002.
- Fuentes, Carlos. *O espelho enterrado: (reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo)* / tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- Gambini, Roberto. *Espelho Índio: a formação da alma brasileira* / coordenação Mary Lou Paris, Caio Kugelmas. São Paulo: Axis Mundi: Terceiro Nome, 2000.
- Geertz, Clifford. *A Interpretação das Culturas* / tradução Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- _____ *O Saber local: Novos ensaios em antropologia Interpretativa* / tradução Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- _____ *Nova Luz sobre a Antropologia* / tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001.
- Greiner, Christine. “O botão em evolução”, in: *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: Editora. Univercidade, s/d.
- _____ e Armindo Baião (organizadores) *Etnocenologia: Textos Selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- Grotowski, Jerzy. Pavis, Patrice (edited by). *Around Theatre in: Intercultural Performance Reader*. London: Routledge 1996.
- Iapechino, Mari Noeli Kiel. *O Discurso da Criação na Cultura Guarani e o Processo de Constituição da Brasilidade*. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica: Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa, 1999.

- Jameson, Fredric. *Pós-Modernismo / A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- Juhan, Deane. *A Handbook for Bodywork: Job's Body*. New York: Station Hill Press, 1987.
- Kaplan, E. Ann. *O mal-estar do pós-modernismo: teorias e práticas / organização E. Kaplan / tradução Vera Ribeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- Katz, Helena. *Um / Dois/ Três: A dança é o pensamento do corpo*. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica: Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, 1996.
- Laban, Rudolf. Ullmann, Lisa (annotated and edited by). *The Language of Movement: A guidebook to Choreutics*. USA, Boston: PlaysInc, 1976.
- _____ and Lawrence, F. C. *Effort: Economy in Body Movement*. USA, Boston: Plays Inc., 1974.
- Ladeira, Maria Inês. "MBYA TEKOA: O nosso lugar em São Paulo", in: *Perspectiva, São Paulo: Ecologia e Meio Ambiente*. São Paulo: Fundação Seade, vol.3 n. 4, 1990.
- _____ "YVY MARÃEY: Suplemento Antropológico", in: *Revista de Centro de Estudios Antropológicos*. Assunción, Paraguay: Universidade Católica, vol. XXXIV, No 2, 1999.
- _____ *O Caminhar sob a Luz: o território mbyá à beira do oceano*. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica: Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, 1992.

- Lakoff, George. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought* / by George Lakoff and Mark Johnson. New York: Basic Books, 1999.
- Las Casa, Frei Bartolomé. *O paraíso Destruído: A sangrenta história da conquista da América*. Porto Alegre: L&M Editores, 2001.
- Launay, Isabelle. “Laban ou a experiência da dança”, in: *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: Editora Univercidade, s/d.
- Leal, Sonia Guedes do Nascimento. *A Poética da Agoridade*. São Paulo: Annablume, 1994.
- Leroi Gourhan, André. *O gesto e a palavra: I memórias e ritmos* / tradução Emanuel Godinho. Lisboa Portugal: Edições Setenta, 1965.
_____ *Evolução e técnicas: I - O homem e a matéria* / tradução Fernanda Pinto Bastos / revisão de Pedro Castro Henriques. Lisboa, Portugal: Edições Setenta, 1971.
_____ *Evolução e Técnicas: II O meio e as técnicas* / tradução Emanuel Godinho. Lisboa: Edições 70, 1984.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Trópicos* / tradução Jorge Constante Pereira. Portugal: Portugália Editora, 1955.
_____ *Olhar escutar ler* / tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
_____ *O cru e o cozido: mitológicas* / tradução Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1971.
- Lobo, Lenora e Navas, Cássia. *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: L.G.E. Editora, 2003.

- Maia, Reinaldo. *O Ator Criador (um caminho)*. São Paulo: Folias D'Arte Produções Artísticas e Culturais, 1998.
- Mandressi, Rafael. "La Mirada Del anatomista, la etnoescenologia y la construcción de objetos muertos", in: *Etnocenologia, textos seleccionados* / organizadores Cristine Greiner e Armindo Bião. São Paulo: Annablume, 1999.
- Maturana, Humberto R. *A Antologia da realidade* / (organizadores) Cristina Magro, Miriam Graciano, Nelson Vaz. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- Cristina Magro, Miriam. *Cognição, ciência e Vida Cotidiana* / organização e tradução Cristina Magro, Vitor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- Varela, Francisco J. *A Árvore do Conhecimento; As Bases Biológicas da Compreensão Humana* / tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Editora Palas Athena, 2001.
- Mauss, Marcel. "Lês techniques du corps", in *Journal de Psychologie*, n. 3-4, vol. XXXII, 1936.
- Meliá, Bartomeu. "La tierra sin mal de los Guarani: economia y profecia", in: *Suplemento Antropológico de Ateneo Paraguayo*. Paraguay / Brasil, vol. 22(2) 1987.
- _____ "A invenção e construção do Guarani", in *Ciência Hoje*. Brasil / Paraguay: Centro de Estudos Paraguayos Antonio Guasch e Universidade do Vale do Rio Santos, 1992.
- _____ "O Dossiê (Paraguay: La Mission Impossible- 1750/ 1987)", in: *Arinsana*. Caracas, n. 6/7, 1987.

_____ *O Guarani: uma bibliografia etnológica* / Bartomeu Meliá, Marcos Vinícios de Almeida Saul e Valmir Francisco Muraro, Santo Ângelo: Fundação Missioneira de Ensino Superior, 1987.

Menegassi, José Lino. *A morte na Vida Guarani*. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica: Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião, 1993.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da Percepção* / tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Montagu, Ashley. *Tocar: O Significado Humano da Pele* / tradução Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus Editorial Ltda., 1988.

Monteiro, John M. “Os Guaranis e a História do Brasil Meridional: Séculos XVI- XVII”, in: Cunha, Manuela Carneiro da. *História dos índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras/SMC/Fapesp, 1992.

Müller, Regina P. “O corpo em movimento e o espaço coreográfico: antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis”, in: *Além dos territórios, para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. São Paulo-Campinas: Niemeyer, A.M. & De Godoi, E.P. (orgs.), Mercado de Letras, 1998.

_____ “Arte e cultura, perspectivas de estudo: a análise de discurso”, in: *Trilhas, Revista do Instituto de Artes*. São Paulo-Campinas: Unicamp, Ano 3, n.1, 1989.

_____ “Arte gráfica: tayngava a representação”, in: *Asuriní do Xingu, História e Arte*. São Paulo, Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

_____ “Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante”, in: Vidal, L(org.). *Grafismo Indígena, Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo: Editora Studio Nobel, EDUSP, Fapesp, 1992.

_____ “Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo”, in *Revista de Antropologia*. São Paulo: Departamento de Antropologia USP, vol.43(2), 2000.

_____ “O corpo em movimento: Mortos e Deuses na dança de São Gonçalo”, in: *Cadernos CERU/USP*. São Paulo, série 2, n.12, 2001.

_____ “Rituais religiosos e performance artística uma leitura antropológica do espetáculo ‘Bailarinas de Terreiro’”, in: *Revista Cultura Vozes*. São Paulo: Editora Vozes, 1995.

_____ “Arte e Cultura: Antropologia da Pesquisa Artística de Dança”, in: *Memória Abrace V Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador, 2001.

_____ & Vidal, L.B. “Pintura e Adornos Corporais”, in: *SUMA ETNOLÓGICA BRASILEIRA*, Ribeiro, B. (org.). :Vozes/ FINEP, 1986.

Nimuendaju, Curt. *As Lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apopocúva – Guarani* / tradução Charlotte Emmerich e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

Oida, Yoshi. *O Ator Invisível* / tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

Oliveira, Ana Claudia de. "A interação na arte contemporânea", in: *Galáxia 4: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura*. São Paulo: EDUC, 2002.

Olmos, Isabel Araya. *Hacia una Epistemología Antropológica: Lectura de una obra de Carlos Castañeda*. Chile: Cinta de Moebius, n.2, 1997.

Osorio, Francisco. *El Sentido y el Outro*. Chile: Cinta de Moebius, 1998.

Pavis, Patrice. *Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, 1996.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

_____. *Signos em Rotação* / tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. *Conjunções e Disjunções* / tradução Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. *In/Mediaciones*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1979.

Peirce, S. Charles. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

Pradier, Jean Marie. "Etnocenologia" in *Etnocenologia, textos selecionados* / (org.) Cristine Greiner e Armindo Bião. São Paulo: Annablume, 1999.

Preston Dunlop, Valerie. *Point of Departure: The dancer's space*. UK, London: Lime Tree Studios, 1984.

_____ *Looking at Dances: a choreological perspective on choreography*. London: Verve Publishing, 1998.

Ramachadran, V.S. e Blakeslee, S. *Fantasma no cérebro: uma investigação dos mistérios da mente humana* / tradução Antonio Machado. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Rengel, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Campinas: Dissertação de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, 2001.

Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____ *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

Rodrigues, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

Rosendhal, Zeny. *Espaço e Religião: Uma Abordagem Geográfica*. São Paulo: UERJ, NEPEC, 1996.

Royce, Anya Peterson. *The Anthropologie of Dance*. USA: Indiana University Press, 1980.

Sallum, Maria Del Pilar Trincas Assad. *Uma Poética do Corpo: Antecedentes Históricos e Trajetória Criativa*. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica: Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, 2000.

Schiavetto, Solange Nunes de Oliveira. *A arqueologia guarani: construção da identidade indígena*. São Paulo: Annablume, 2003.

Shaden, Egon. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil: ensaio etno-sociológico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

Schechner, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 1994.

_____ *Environmental Theatre*. New York and London: Applause Books, 1994.

_____ *Performance Studies: An introduction*. London and New York: Routledge, 2002.

_____ and Appel, Willa (edited by). *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*. USA: Syndicate of the University of Cambridge, 1993.

_____ *Between Theatre and Antropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

Sheets-Johnstone, Maxine (editor). *Giving the Body its Due*. Albany: State University of New York Press, 1992.

_____ *The Roots of Power*. Illinois: Open Court, 1994.

Silva, Aracy e Ferreira, Mariana Kawall Leal. *Praticas Pedagógicas na Escola Indígena*. São Paulo: Global, 2001.

Silva, Ignacio Assis. *Corpo e Sentido: A escuta do sensível*. São Paulo: Unesp, 1996.

- Siqueira, Roberto Adilson. *Busca e retomada: um processo de treinamento para a construção da personagem pelo ator-bailarino*. Campinas, Unicamp: Dissertação de Mestrado em Artes, Instituto de Artes, 2000.
- Subiratts, Eduardo. *A cultura como Espetáculo* / tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.
- Turner, Frederick. *O espírito ocidental contra a natureza: mito, história e as terras selvagens* / tradução José Augusto Drummond. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- _____. *Processo Ritual: Estrutura e Anti-estrutura*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1974.
- _____ e Bruner, Edward M. *The Anthropology of Experience* / edited by Victor Turner and Edward M. Bruner. USA: University of Illinois, 1986.
- Seeger, Anthony. *Os Índios e Nós: Estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda., 1980.
- Velho, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- Varela, Francisco J./ Evan Thompson/ Eleanor Rosch.. *A Mente Corpórea- Ciência Cognitiva e Experiência Humana* / tradução Joaquim Nogueira/ Jorge de Sousa. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

Watson, Ian / Schechner, Richard (Foreword by). *Towards a third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. UK, London: Routledge, 1995.

ANEXO 1

APRESENTAÇÃO EM DVD DO ESPETÁCULO “MBOCHY”