

CORPOS, ENCONTROS E AFETOS: OS TRÊS MOVIMENTOS TRANSFORMADORES DE UM ARTISTA-ETNO- PESQUISADOR

*BODIES, MEETINGS AND AFFECTS: THREE
MOVEMENTS TRANSFORMERS AN ARTIST-
ETNO-RESEARCHER*

Rafael Ribeiro Cabral¹

Resumo: Este artigo identifica e analisa a importância do trajeto e das experimentações artísticas para a formação do artista-etno-pesquisador conectado a pressupostos da etnocenologia. No objetivo da reflexão dos atravessamentos pertencentes à vida artística em curso, deparo-me com a espetacularidade indígena da etnia

mebengokre em um processo de recuperação étnica. A partir do trajeto etnocenológico proposto por Armin-do Bião, identifiquei três movimentos que se tornaram importantes para o amadurecimento da escolha do qual levou a conclusão do trabalho final da Graduação em Teatro na Universidade Federal do Pará. Os resultados deste trabalho identificam momentos e processos artísticos que alteraram meu corpo, conectando à sensorialidade, e transportaram para os processos estéticos de matriz ameríndia. O resultado contempla a cronologia dos movimentos sutis de afirmação étnica da consciência indígena e a necessidade da disciplina de etnocenologia no Pará e seus pressupostos metodológicos no percurso da pesquisa acadêmica.

Palavras-chave: Corpo. Etnocenologia. Trajeto. Pesquisa.

¹ Professor de artes, ator, fotógrafo, formado pelo Curso Técnico de Formação em Ator pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Especialista em Filosofia da Educação-UFPa. Mestrando em Artes-UFPa. Estuda a cosmovisão da etnia mebengokre por meio das pinturas corporais e sua espetacularidade, levado ao corpo-cena do artista-etno-pesquisador, reflexões e experimentações cênicas no percurso da performance indígena na Amazônia.



Abstract: This article identifies and analyzes the importance of the passage and artistic experiments for the formation of the artist-ethno-researcher connected to Ethnoscenology of assumptions. The objective reflection of crossings belonging to the artistic life in the process, I find myself with the indigenous spectacle of Mebengokre ethnic ethnicity in a recovery process. From the etnocenológico passage proposed by Armindo Bião, it identifies three movements that have become important to the maturing of choice which led to completion of the final work degree in theater at the Federal University of Pará. These results identify moments and artistic processes and changed my body, connecting the sensory, and transported to the aesthetic processes of Amerindian matrix. The result includes a chronology of subtle movements of ethnic affirmation of indigenous consciousness and the need for Ethnoscenology discipline in the state of Pará and its methodological assumptions and the academic research route.

Keywords: Body. Ethnoscenology. Passage. Research.

INTRODUÇÃO

A vida em seu constante movimento proporciona encontros de grande felicidade e afeto. Percebendo os afetos, encontros e felicidades, movimentos de grande importância na construção de meu caminho como artista-etno-pesquisador, as modificações que encontramos no trajeto de vida, cada um, possui sua significativa importância na construção de nossos posicionamentos futuros. Esta sincronia orgânica que motiva meus processos em criação em arte ligados à etnociologia possui uma peculiaridade fascinante no amadurecimento e reflexão dos aspectos da vida, do corpo e da arte, modificando e reiterando a percepção da transformação e do movimento.

O transporte de substâncias e energias, visíveis e não visíveis estão no emaranhado dessas sensações. Este movimento transformador com seus impactos e ressonâncias provocadas no corpo, fazem parte dos substratos que compõem a existência do momento tornam-se fundamentais para se ver como artista em atitudes políticas que rompem conceitos duros que foram construídos ao longo da história e dos processos de colonização do Brasil. Este trajeto tornou-se possível devido o encon-

tro da disciplina etnociologia na Graduação em Teatro da Universidade Federal do Pará ministrada pelo professor Dr. Miguel Santa Brígida.

Nesta vida, fui naturalizado na cidade de Belém do Estado Pará, sempre me sentia estranho ao perceber a abundante diversidade que temos na Amazônia e principalmente a diversidade de aldeias indígenas que temos em nosso território e por vezes, quase sempre, passava despercebida nos veículos de comunicação na capital do estado. Moro em um bairro afastado do centro da cidade, em uma região bastante arborizada e com uma vegetação de floresta ainda mantida por muitos moradores.

A possibilidade do contato com pressupostos teórico-metodológicos da etnociologia em suas Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO), proporcionou o fortalecimento de meu discurso como artista-etno-pesquisador por meio de um olhar que fragiliza o discurso da epistemologia europeia em decorrência da busca por processos que retornem para o sagrado da vida, no encontro e na afirmação étnica. Este interesse foi acentuado quando comecei a identificar na história da construção epistêmica a valorização de caracteres “éticos” que fortaleciam o pensamento europeu do qual é traduzido e repassado no ensino escolar do Brasil.

Este incômodo foi fundamental para eu buscar o território de pertencimento que conseguisse identificar, refletir e propor possíveis mudanças no currículo escolar do ensino da arte. Assim possibilitando metodologias de imersão na prática corporal e em sua contextualização de conhecimentos dos povos originários que habitam o Estado do Pará.

Segundo Armindo Bião “as técnicas e princípios que buscam permitir o conhecimento do objeto por parte do sujeito, bem como a história que reúne o sujeito e sua opção pelo objeto” (BIÃO, 2009, p. 39) contribuem para minhas reflexões no conceito de *trajeto* do qual afirma o autor, neste momento entendendo os múltiplos atravessamentos teórico-metodológicos que apareciam ao longo de meu percurso na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA).

Ao longo do Curso Técnico de Formação em Ator na ETDUFPA, fui experienciando nas disciplinas, diversos procedimentos de criação em artes cênicas, porém a disciplina Técnicas Corporais II



do curso técnico de formação em ator ministrado pelo prof. Dr. Miguel Santa Brígida, aguçava mais minha percepção do corpo para a cena. Nesta disciplina foi trabalhado conteúdos que valorizavam aspectos da religiosidade africana por meio da dança dos Orixás, do qual exponho mais à frente a importância deste momento em meu trajeto.

Nos movimentos da vida, na Graduação em Teatro, na disciplina etnocenologia ministrada pelo referido professor, encontro-me no outro lado da encruzilhada, porém este momento seria fundamental para me encontrar no tempo e no espaço e tornar esse encontro, nutrientes que iriam proporcionar achados, rastros e contribuições epistemológicas à etnocenologia.

Neste momento tento organizar em três movimentos que transformaram posições políticas no percurso de criação da arte e na produção acadêmica. Para chegar até o momento de investigação no Mestrado em Artes na Universidade Federal do Pará, tento organizar por vezes de forma caótica as contribuições que me tocaram enquanto artista e como ser no mundo e nas reflexões epistemológicas.

PRIMEIRO MOVIMENTO: A SEMEN-TE DA CONSCIÊNCIA

A transformação do corpo e da consciência dilata e altera no dia-a-dia os encontros, desencontros, afetos e desafetos na escolha dos caminhos da vida. Neste momento tento identificar quais encontros foram importantes para o registro em minhas proposições no campo da arte que levariam mais à frente para escolhas no campo da pesquisa acadêmica.

Ao longo do mergulho no Curso Técnico em Formação em Ator, entro em contato com exercícios ou “modelos” de treinamentos sistematizados pelos professores da Instituição por meio de suas pesquisas no campo das artes cênicas. Com isso, percebi que exercícios, jogos e brincadeiras ao longo do curso, que durava dois anos, iam me modificando e dilatando minha consciência que tornava-se sensível no percurso de minha alteração artística, modificando meu corpo e minha relação com o espaço.

Neste sentido, percebi que os procedimentos ensinados na ETDUFPA alteravam meu corpo para vivenciar os processos de construção de es-

petáculos que ocorriam ao final de cada ano, “Referindo-me por um lado à indissociabilidade, tão cara à etnocenologia entre corpo e consciência e por outro lado para reportar-me às artes do espetáculo que se sustenta em boa medida na prática e exercício de alteração dos estados de corpo habituais do dia a dia” (BIÃO, 2009, p. 36-37).

A Escola de Teatro está localizada no centro da cidade de Belém no Estado do Pará, está sediada em um prédio histórico da época do período colonial no Brasil. A ETDUFPA atravessou minha vida e meus processos de leitura do mundo traduzidos por meio do corpo os percursos criativos nas artes cênicas. Cada disciplina do Curso Técnico em Ator realizado na escola, possibilitou minha aproximação a locais de reflexão e construção de poéticas que poderiam ser construídas como território das artes cênicas que me localizava no mundo. Esta consciência tornou-se importante em meu processo de amadurecimento como artista e como ser humano.

Neste sentido entendendo consciência como “expressão das ciências do homem interessados nos rituais, que provocam a alteração do modo mais habitual de ter-se consciência do mundo e de si próprio” (BIÃO, 2009, p. 36), confrontando com a possibilidade do estudo mais aprofundado das partituras corporais a partir de danças encontradas na representação de mitos da religiosidade africana. Na identificação de exercícios e afetos que se tornaram importantes no percurso criativo da disciplina Técnicas Corporais II grafando no corpo e no espírito o despertar de minha ancestralidade.

Neste percurso identifico um exercício que tornou-se fundamental para entender os procedimentos por meio das artes do corpo, que são executadas para despertar o corpo para processos que precisam do estado de alteração da consciência. Foi realizado neste momento um exercício que denomino sintonia, do qual o professor realizava para “despertar” os corpos para outros níveis da sensorialidade.

A sensorialidade atravessada em meu corpo, contribuiu para a intensidade do resultado do exercício realizado na disciplina, na qual vivencio no corpo, o ensino de práticas corporais e matrizes estéticas pertencentes a mitos africanos. A apresentação da performance deveria retratar estados de corpo de mitos africanos, personificando partituras corporais



identificadas no movimento investigativo anterior a demonstração cênica. O percurso de criação da performance atravessou todos emocionalmente.

Este momento foi importante em meu percurso como artista, pois percebi a diversidade existente que podemos encontrar nos processos corporais espetaculares em diferentes culturas. O ensino de matrizes afro-ameríndias traduziu simbolicamente nas apresentações cênicas, identificações com a cultura africana e diminuiu preconceitos de muitos alunos matriculados na disciplina.

Esta disciplina coloca em vigor a lei número 11.645/2011 que obriga a inclusão da questão afro-indígena no conteúdo escolar. Uma vitória diante de tanta burocracia e inércia do Ministério da Educação e dos governos de forma geral. A lei nos coloca, como professores, a obrigação de estabelecer parâmetros e conteúdos curriculares referentes à questão afro-indígena. Este movimento busca diminuir o preconceito construído ao longo da história da colonização do Brasil, do qual fortalece o silenciamento dos discursos das minorias em decorrência das relações de poder institucionalizadas (CABRAL, 2013). Isso não deveria ser obrigação, deveria ser um processo natural de respeito e sensibilidade da população brasileira em sua resistência étnica.

Neste percurso foi necessária a utilização de uma imagem, que seria usada como disparador para a escolha do mito pessoal. A fotografia utilizada foi do fotógrafo paraense Guy Veloso, realizada em uma visita juntos ao terreiro de umbanda “Morada de Oxóssi” do Pai Jumar, do qual disparou a escolha do mito de Oxóssi como resultado da Disciplina. Esta visita aconteceu anos antes da disciplina Técnicas Corporais II. O interesse partiu do fotógrafo em um projeto de mapeamento fotográfico de manifestações do sagrado do qual pediu para eu acompanhá-lo. A fotografia foi feita no dia que é celebrado Oxóssi para a religiosidade africana classificada como Iorubá. O registro de Guy Veloso foi bastante precioso, mostrando o enquadramento de meu corpo e do corpo do cavalo². Esta fotografia ficou na memória, o registro se perdeu com o tempo.

A escolha do mito africano possibilitava o mergulho no trajeto simbólico dos movimentos de cada mito pesquisado. Minha investigação na dança de Oxóssi foi acompanhada pelo Pai de Santo Jumar do terreiro visitado anteriormente com Guy Veloso. Na identificação das qualidades de movimento do mito foram propostas diversas maneiras e interpretações para a construção da dança pessoal³ dos mitos africanos escolhidos por cada aluno matriculado na disciplina.

Durante o processo da disciplina, a investigação com a dança dos mitos africanos era traduzida/interpretada para uma demonstração cênica ao longo da pesquisa realizada na cidade de Belém em terreiros de Umbanda.

Na dança utilizei o mito de Oxóssi para a representação artística que durou aproximadamente vinte minutos. A apresentação pública iniciava com minha entrada no espaço de apresentação por meio de giros que simbolicamente significavam as flechas que Oxóssi atirava contra o mal da bruxa que assombrava a aldeia. Por meio de movimentos sincopados ia percorrendo os fluxos das águas e sobrevoos nas nuvens fazendo referência às relações simbólicas que este mito representava para os que cultuavam a Umbanda.

O SEGUNDO MOVIMENTO: SINTONIAS DO TRAJETO

No curso da Graduação em Licenciatura em Teatro na UFPA, no ano de 2012, encontro-me na possibilidade de realizar um trabalho que pensava que poderia ser relevante na produção do conhecimento no campo das artes, porém não imaginava sua potencialidade artística nos atravessamentos entre linguagens e afetos.

Neste sentido encontrava-me em um momento liminar do ritual acadêmico, na graduação, na expectativa de encontrar um objeto de pesquisa que pudesse tocar em minhas proposições simbólicas como artista, entrando em contato e mergulhando em projetos de pesquisa, ensino e extensão do Instituto do qual meu curso está vinculado. Dentre pesquisas brilhantes realizadas por pesquisadores

² Pessoa denominada que recebe a energia do orixá.

³ Entendendo “dança” como performance.

na Instituição, me encontrava com os trabalhos do grupo TAMBOR – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia (CNPq/2008), porém nenhum fazia meu corpo vibrar. Sentia que faltava algo que atravessasse em meus processos sensíveis e que me identificasse como sujeito, no que tange manifestações culturais que pudessem ser relevantes para minhas proposições no campo acadêmico e na vida.

No contato com a produção audiovisual de minha cidade, revelou-se a possibilidade de viajar para realizar a cobertura fotográfica da I Feira de Sementes Mebengokre que aconteceu no ano de 2012 na aldeia de moykarako localizada no sul do Estado do Pará no município de São Felix do Xingu – Pará – Brasil.

No caminho para a aldeia de moykarako⁴ em setembro de 2012, um barulho do motor guiava a expedição, som do vento atravessando as folhas que ecoavam na estrada no cheiro da floresta, tranquilizando a viagem por quase oito horas em estrada de chão. Ao longe era possível ver grandes morros presentes nas diversas regiões montanhosas do sul do Pará. Muitas subidas e muitas descidas em um transe a caminho da floresta. Navegando a caminho da mata ao encontro de meu primeiro contato com os indígenas da etnia mebengokre.

Neste momento procurei reconhecer a etnia que eu estava indo realizar o registro fotográfico: O povo Kayapó, que também pode ser escrita para nós como Caiapó, desde o processo de contato com esses povos, a antropologia reconhece essa etnia como Caiapó, nome de origem tupi, caia – macaco e pó – semelhante. Porém, a etnia se autodenomina mebengokre, mebengo – rio e krê – buraco, “povo da nascente d’água” ou “povo do buraco d’água”. A etnia mebengokre se divide em kayapó Meridional e Kayapó Setentrional.

Porém, o evento do qual fui convidado para realizar a cobertura fotográfica eram os Kayapó Setentrionais que ocupam as terras situadas no sul do Estado do Pará e norte do Mato Grosso. Em respeito

à alteridade indígena mebengokre, usarei a autodenominação destes povos reconhecendo posições políticas existentes na utilização do nome dado pelos indivíduos pertencentes à etnia mebengokre e não fortalecer o termo cunhado por antropólogos durante a história de pacificação desta etnia.

A I Feira de Sementes Tradicionais Mebengokre aconteceu na aldeia de moykarako. O evento foi promovido pela Associação Floresta Protegido (ONG) em parceria com a Fundação Nacional do Índio. Para chegar à aldeia de moykarako, saindo de Belém, são quase vinte e quatro horas de ônibus até a cidade de Tucumã, sul do Pará. Logo depois é preciso viajar mais dez horas em estrada de chão. Quando o nível do rio aumenta fica impossível o acesso à aldeia por estrada. No tempo da cheia do rio é possível chegar por avião ou barco apenas.

A Feira tem por objetivo as trocas de sementes e saberes tradicionais entre os indígenas mebengokre, bem como discussões sobre políticas indigenistas para o Brasil. Em 2012 o evento aconteceu em moykarako, que tem como liderança o cacique Ouro kayapo, atual presidente da Associação que promoveu o evento. Nos sete dias do evento era comum sempre ao pôr do sol até tarde da noite, o encontro de indígenas na praça central da aldeia, realizando as danças tradicionais dentro do grande círculo onde está localizado a ngobe⁵ da aldeia de moykarako. Ao longo dos dias do evento as danças iam alterando os corpos dos participantes indígenas e não indígenas, em uma mistura de sinestesia entre cores, cheiros e imagens, sem a utilização de qualquer planta ou substância psicoativa. Abaixo está localizada a estrutura da aldeia presente em todas as aldeias de etnia mebengokre.

Fui convidado pela Fundação Nacional do Índio para realizar a cobertura fotográfica da Feira de Sementes. O material fotográfico do evento foi entregue para FUNAI para divulgação e reportagens que iriam ser vinculadas posteriormente no sítio virtual de notícias sobre a Feira. Em todo momento existiam inúmeras possibilidades de enquadramento e composição fotográfica devido a grande riqueza estética existente no povo mebengokre.

⁴ Aldeia está Localizada na Terra Indígena Mebengokre-Kayapo, no município de São Félix do Xingu, nas Margens do Riozinho. A Aldeia possui cerca de 600 indígenas.

⁵ Local de decisões políticas da aldeia. Na maioria das vezes a ngobe está localizada ao centro.





Figura 1 - Imagem aérea da aldeia de kikretum. Fotografia de Edmir Amanajás, 2013.

No material fotográfico é identificada a mistura e a apropriação de símbolos e materiais do povo mebengokre quanto da cultura ocidental. Esta mistura provoca estranhamento ao primeiro momento, posteriormente você percebe a convivência harmônica e a ressignificação dos materiais ocidentais incorporados à cultura mebengokre. Os ornamentos tanto para homens quanto para mulheres têm como material principal a miçanga. Este material é utilizado para a produção de cordões, pulseiras, cintos etc. No percurso do evento pude captar por meio da fotografia e vídeo, as danças, ornamentos e o cotidiano indígena mebengokre.

A aldeia de moykarako possui cerca de quinhentos indígenas. A Feira de Sementes reuniu várias aldeias do povo mebengokre (gorotire, kokraymoro, kubengrakre, las casas, apexti, aukre, kikretun etc). Na feira foi possível, pela primeira vez, entrar em contato com práticas tradicionais indígenas, registrando por meio de minhas “lentes” as expressões do corpo, da voz e do modo de se relacionar com o meio ambiente. Neste momento estava preocupado em obter um material fotográfico que pudesse disponibilizar com qualidade para a FUNAI.

A análise posterior do material fotográfico e a reflexão da experiência que vivi durante as semanas dentro da aldeia foram importantes para identificar a aproximação existente com o meu modo de vida e a possibilidade do que poderia pulsar de forma viva e interessante para minhas contribuições epistemológicas no campo da arte.

Na Feira de Sementes foi possível identificar a sensação da potencialidade e relevância que a questão indígena na Amazônia poderia ter no percurso acadêmico, tentando compreender a cosmovisão e

a questão indígena na Amazônia em suas diversas maneiras de atravessamento que poderiam emergir naquele momento.

As possibilidades artísticas que emergem no contato com os indígenas mebengokre são inúmeras. A temática indígena possui uma variabilidade de processos éticos e estéticos que estão ligados aos discursos da contemporaneidade, servindo como material primordial na comunicação de símbolos que dialogam e compõem uma obra de arte. É necessário observar a preocupação do modo de utilização dos processos de tradução artística da estética indígena para a cena, tendo a preocupação com resultados que não estejam nem folclorizando e nem fortalecendo posicionamentos equivocados e exóticos da cultura fonte. Ter o cuidado e a preocupação em associar seu caráter ético do qual pertence a representação simbólica ameríndia em seu caráter estético.

Tais preocupações atravessavam meu pensamento, ainda com olhar do exotismo do primeiro contato, percebendo um caráter estritamente reconhecido pelos fazedores e mantenedores dos códigos linguísticos e visuais que se dispunha o imaginário indígena. Neste sentido, para os mebengokre, as pinturas corporais são um exemplo da dimensão ética e estética que se comunica e sustenta as categorias culturais em si.

A dimensão simbólica e visual das pinturas corporais, por exemplo, expressam diferentes maneiras de comunicação do indivíduo na floresta. Esta rede de relações e códigos existentes tanto nas pinturas quanto nos adornos são formas estéticas de reconhecimento de uma conduta ou um pensamento reconhecido pelos mebengokre (VIDAL, 1992, p. 15).

No registro abaixo podemos perceber estímulos sonoros e visuais vivenciados durante os sete dias de permanência na aldeia. O som do maracá, a batida dos pés e a movimentação organizada criavam uma sensação de transe no decorrer dos dias. Em seguida o estado de corpo que alterava o olhar dos expectadores deste momento se completava com os grandes acessórios de miçanga e as pinturas corporais mebengokre, bem como os movimentos sincronicamente ajustados em suas posições e movimentações corporais.



Figura 2 – Momento das danças no entorno da Casa do Guerreiro.
Fotografia de Rafael Cabral, 2012.

Na fotografia acima observamos a movimentação dos corpos das nira⁶ e por meio do Sistema de Análise do Movimento de Rudolf Laban, é possível descrever esta fotografia considerando os fatores de movimento como: peso, espaço, tempo e fluência.

Assim o corpo das nira, no espaço, possui movimentação para frente com o impulso do pé direito e sustentação do pé direito. O movimento que se estabelece na fotografia faz referência ao nível alto, com a extensão de deslocamento do corpo, por meio do passo para frente. O espaço é direto. O tempo da dança é rápido no momento registrado pela fotografia. O tempo relativo à sequência de movimento é presto. O peso dos pés relacionado à energia ou a força muscular usada na resistência é forte, com graus de tensão neutro ou relaxado. A fluência do movimento nos aspectos elementares necessários à observação de ações corporais relaciona o fluxo, indo, que consiste na interrupção do movimento. A ação na fluência da fotografia acima é contínua, com o controle intermitente e em constante movimento

corporal (LABAN, 1978, p. 57-86).

Na feira ficamos alojados em barracas de *camping*, vivenciando hábitos e costumes dos meben-gokre. Na aldeia vivenciei alguns modos que pareciam muito semelhantes e familiares para mim, porém não recordava de ter executado antes.

Todos os dias haviam danças e cantos que diariamente eram apresentados na praça da aldeia (figura 1). As danças e cantos sempre vinham acompanhados nas cenas. O que me chamava bastante atenção na maioria das vezes era quando as nira interviam na cena ou estavam realizando seus momentos de dança com outras mulheres, tendo presente sons agudos, criando variações na melodia quando cantados pelas nira.

As danças geralmente começavam ao pôr do sol e se estendiam até a madrugada. Ao longo dos dias percebi algo diferente no meu corpo, a presença da musicalidade, dos movimentos, dos hábitos e costumes indígenas permeavam na semana do evento, um encontro que instigava algo de diferente em minha percepção e sensorialidade naquele momento. Era o despertar de minha consciência e de meu trajeto.



⁶ Significa “mulher” na língua meben-gokre.

Para Armindo Bião:

“sensorialidade”, é a categoria da percepção sensorial que se distingue de “sensibilidade”, cuja conotação de qualidade, emoção, faculdade perceptiva e reativa e fragilidade é muito forte e distinta do que se pretende compreender com essa nova palavra. Sensorialidade é, mais especificamente, a condição humana de conhecer através dos sentidos. Do mesmo modo, “afetual” é a condição humana, distinta do sensorial, do racional e do emocional, que se refere ao conjunto de empatias, simpatias e antipatias que se aproximam e distanciam as pessoas” (2009, p. 17).

Ao longo dos dias os sons iam se tornando uma espécie de mantra para mim, que chegava ao frenesi, aos arreios constantes e um entusiasmo diferente. Muitos sons, muita cor em uma só harmonia. O canto e a batida dos pés eram as únicas musicalidades ali presentes que se tornavam mantras nos momentos, alterando meu olhar e meu corpo, por horas ficava tonto.

Logo após a Feira de Sementes, na volta da aldeia de moykarako, chegando a Tucumã, conversei com algumas pessoas sobre a sensação de mudança do meu corpo. Percebia que algo havia modificado durante este tempo que estive na aldeia de moykarako participando da I Feira de Sementes Mebengokre. Para LeBreton:

[...] a anatomofisiologia e o conhecimento médico no sentido amplo, separando o homem de seu corpo, encaram este como um em si. Parece que maior parte dos sociólogos da atualidade preocupados em compreender os usos sociais e culturais do corpo, aderem sem crítica a teorização biomédica e vêem nela sua realidade objetiva. (1953, p. 53).

Percebendo assim uma visão objetiva do corpo, quase um determinismo biológico que se transforma em doxa de uma realidade concreta. Ao contrário do que se movimentava em mim. Uma conexão que começava a atenuar e aguçar os sentidos tornando-os próximos àquela realidade:

“Nas tradições populares, o corpo permanece sob influência do universo que lhe dá energia. Ele é um condensado do cosmo. Conhecemos nesse sentido as análises de Leenhardt em Do Kamo que evidenciam, na cultura tradicional canaque, a similaridade de substâncias entre o homem e vegetal. Várias sociedades identificam o homem e, ao mesmo tempo, sua carne. Ela o engloba igualmente numa totalidade na qual o invisível se mistura ao visível da natureza, e assim não concebem o corpo como um anexo” (LE BRETON, 1953, p. 26).

Assim as representações do corpo, para Le Breton, são representações da pessoa, revelando o que faz a carne que é análoga ao que faz o homem, os limites, a relação com a natureza ou com os outros parecendo o corpo explicar a si mesmo. O corpo é socialmente construído, tanto nas suas ações sobre a cena coletiva tanto nas teorias que explicam seu funcionamento ou nas relações que mantém com o homem que encarna. Representou um período da evolução humana ocidental onde as ciências passaram a se afirmar e dominar todas as áreas do conhecimento e de transformação da natureza em bens materiais, além de impactar as relações entre os seres humanos.

Neste sentido algo tinha conectado finas memórias de minha consciência no momento de retorno da aldeia. Fiquei tentando justificar as alterações sofridas nesses dias por meio de como a repetição das danças, cantos e visualidades apresentados nos momentos do evento me modificavam enquanto artista e pesquisador, dilatando minha consciência.

Voltando para Belém do Pará percebi que algo não estava mais como antes. Meu corpo estava alterado, de alguma forma, me sentia diferente. O urucum e jenipapo ainda estavam no meu corpo com a pintura característica do povo mebengokre: pintura do jabuti, *kapran ok*. Na região do tórax a pintura *kapran ok* foi feita por uma indígena que estava pintando atrás da casa do cacique da aldeia de moykarako durante os primeiros dias do evento. A nira fez o convite para me pintar e com muita delicadeza começou a grafar em meu corpo a pintura característica de seu povo. Esta pintura é realizada em demasia nos visitantes que vão até a aldeia, sendo realizado em suas diferentes proporções, formas e locais no corpo.



Neste sentido existem diferenças marcantes de estilo entre diversos subgrupos mebengokre, tanto a cultura material e ornamentação em geral como para as estampas da pintura corporal. Para a antropóloga Lux Vidal:

“Essas diferenças aparecem com maior amplitude entre os grupos mais afastados espacial e historicamente, isto é, entre os grupos Kayapo-Xikrin e Kayapo do Xingu. A diferença está na estrutura do padrão usado no desenho-base. Enquanto os Xikrin empregam linhas finas, fechadas, paralelas, verticais e horizontais – o padrão *tepi-ok* (espinha de peixe) – os do Xingu aplicam o padrão *kapran ok* (casca de tataruga), hexagonal. Esses dois referenciais determinam o estilo diverso e possibilidades estruturais diferenciadas de combinar e ordenar elementos gráficos internos” (1992, p. 176).

As nira das aldeias mebengokre são responsáveis pelo repasse dos conhecimentos tradicionais da pintura corporal que são ensinados por meio da cultura oral. O conhecimento dos grafismos é repassado por meio de encontros onde elas realizam e testam diferentes traços e formas em seus filhos. Os filhos das nira são as telas vivas das quais elas precisam para executar o controle e a propriedade do conhecimento que é repassado de geração para geração por meio da oralidade.

Na Feira de Sementes ao fotografar sessões de pintura entre indígenas, identificava a sutil propriedade da observação corporal da qual possuem as mulheres mebengokre. Em minha observação em campo percebia que era como se a diferença corporal de cada indivíduo fosse estímulo do processo de criação da pintura corporal em seu percurso sensível das mulheres, aflorando e percebendo as diferentes formas e pessoas.

No fluxo da mudança, retorno à Belém. Fui tomado pelo fascínio de ter vivenciado uma experiência que transformou minha relação com conhecimentos tão peculiares à cultura tradicional mebengokre e o modo de vida indígena. Pensava que o fascínio pudesse ter tomado conta ou direcionado o meu olhar para a espetacularidade do exótico que era representado durante o evento. A experiência de conhecer o povo mebengokre refletiu em mim a necessidade de criar minha árvore ge-

nealógica. Ainda que esta tentativa tenha falhado, o encontro do laço afetivo e familiar foi descoberto.

Ficava lembrando nas várias horas até chegar à Belém que nunca soube ao certo de onde os pais dos meus pais vieram ou viveram. Por horas pensava na existência de alguma relação de parentesco com o povo mebengokre, pois alguns indígenas lembravam muitos parentes maternos. Mas não acreditava que pudesse ser verdade. Busquei investigar. Ao falar com minha avó percebi que não foram apenas percepções sensíveis, mas uma relação de muito amor e resistência que existiu há muitos anos atrás.

Comecei a investigar quais relações eram verdadeiras no percurso de minha família. Iniciei tendo conversas extensas por meio de chá de camomila e suaves papos com minha avó, tardes muito agradáveis que um dia deixarão saudades. Em uma dessas tardes minha avó começou contando a história da família e a relação direta com o povo mebengokre. Na conversa com minha avó em um papo descontraído, sem questionários ou qualquer tipo de método para colher informações, pude por meio dos risos e tensões do momento devido fatos marcantes para ela, coletar rastros que me ajudaram a começar minha jornada de volta à floresta.

Comecei lembrando momentos de reuniões de família do qual minha avó alterava sua consciência se comunicando de uma forma diferente. Comecei percebendo que a forma de comunicação que minha avó utilizava era estruturada e significava algo, porém para quem não entendia pensava que poderia ser *blablação*⁷. Ela nunca explicava e todos sempre achavam que ela estaria num estágio de delírio em decorrência da alteração alcoólica.

O levantamento de informações que reúno para identificar a relação de parentesco com os mebengokre também ocorreu na relação com minhas tias e minha mãe por meio da memória. Ao encontrá-las reunidas tentava acessar fatos da infância com

⁷ Forma de comunicação que se utiliza da mistura de diversas palavras desconexas no objetivo de comunicar o contexto apenas por meio da intenção do discurso. É um exercício utilizado no teatro para desconstruir vícios da harmonia do som que é transmitido por cada indivíduo.



a intenção de identificação de momentos históricos guardados na memória. A história mais recorrente dentre as narrativas apresentadas pela família faz referência a um cenário de uma casa decorada com acessórios, artesanatos e materiais da cultura indígena.

A partir das conversas com meus familiares começo a traçar as relações do percurso histórico de minha família, achando também os possíveis motivos do qual os conhecimentos tradicionais indígenas se perderam ao longo do tempo na relação familiar. Nesta busca contei com a ajuda de minha avó, auxiliando nos vestígios mais antigos dos primeiros contatos com os povos mebengokre.

Minha avó, Maria José Pinto Ribeiro morou nas aldeias de Gorotire e Las casas ainda quando criança. Estas aldeias estão localizadas no sul e sudoeste do Pará. Minha avó conta que seu pai começou a trabalhar na região na década de trinta. Pensar no cenário que se estabelece no começo do contato é imaginar a modificação sofrida durante esse período na cultura indígena. Agora eles teriam que se preocupar com outras situações de fora da sua realidade. Vigiar se tornou a preocupação desses povos. O “novo” que entrava em contato de forma cruel e desrespeitosa.

“As raízes institucionais para a implantação dessa primeira concepção sobre o problema indígena provêm da formação de um órgão indigenista específico, o Serviço de Proteção aos Índios/SPI, criado em 1910 e substituído em 1967 pela Fundação Nacional do Índio/FUNAI. O positivismo, corrente filosófico-político a que estiveram filiados os militares e intelectuais que levaram à proclamação da República, idealizou o lugar do índio na Nação Brasileira e definiu as normas administrativas pelas quais esses deveriam ser tratados. Foi a chamada doutrina da proteção fraternal ao silvícola, sistematizada, divulgada e colocada em prática pelo engenheiro-militar Cândido Mariano da Silva Rondon, primeiro dirigente do SPI (DONISETE, 1995, p. 65).

Em 1910, ano da fundação do Serviço de Proteção aos Índios, largas faixas do território nacional, que podiam ser alcançadas com um a dois dias de viagem, a partir de algumas das principais cidades brasileiras estavam interditas a qualquer atividade

de econômica pelas lutas sangrentas que levavam aldeias inteiras ao extermínio (DONISETE, 1995). As notícias dessas lutas ocupavam todos os jornais, eram discutidas nas assembleias legislativas, nas associações científicas e instituições filantrópicas, todas elas exigindo providências imediatas.

Meu bisavô começa a trabalhar neste período no Serviço de Proteção ao Índio – SPI, atual FUNAI, no processo de “amansamento”⁸ de indígenas em várias aldeias, dentre elas kubenkankrej e Kokrajmoro, ambas localizadas no sul do Estado do Pará – Brasil. Segundo minha avó, no percurso de trabalho no SPI com os mebengokre meu bisavô conheceu uma indígena mebengokre chamada Doca Kayapo e tiveram três filhos.

Minha avó recorda que sua mãe tinha três irmãos: Totoi, Mury-o e Pombo. Todos muito influentes naquelas terras e lideranças bastante fortes na resistência indígena do sul do Pará na década de trinta à cinquenta. Minha avó lembra-se dos parentes que ficaram nas aldeias. Recorda da infância, das brincadeiras e do modo de vida na floresta. Ela menciona ainda o processo de início da ocupação de ilícitos nas terras indígenas, confronto com madeireiros e garimpeiros, assim como proprietários de terras em decorrência da ilegalidade e da ocupação, fato este presente ainda hoje nesse território de conflito e luta.

Meu bisavô materno chamava-se Raimundo Pinto, também conhecido como “Mundico Pinto”, veio de Portugal para o Brasil na missão de pacificação dos indígenas na época do Serviço de Proteção ao Índio. Ele trabalhou nas Terras Kayapó do Xingu, onde hoje está localizada a maior parte das aldeias mebengokre-kayapo.

Minha avó ainda lembra muito emocionada seu trajeto de vida, a importância e a saudade de ter vivido os primeiros anos de sua vida nas aldeias, falando das aventuras e do modo que os caminhos da vida acabaram trazendo-a para Belém do Pará. Na memória de minha avó encontro rastros de afeto com relação aos indígenas, lembrando ainda muito emocionada os momentos e as experiências que passou nas aldeias com meu bisavô e sua mãe

⁸ Termo que minha avó designa para o percurso do trabalho de meu bisavô.

indígena. Minha avó precisou vir para cidade de Belém para concluir os estudos. Devido um acidente com meu bisavô, ocasionou a vinda definitiva da família para Belém.

Neste sentido identifico o mal estar gerado pelo processo de silenciamento dos conhecimentos tradicionais ameríndios por meio das pressões políticas e midiáticas de utilização da terra para a expansão industrial com o discurso de “integrar para entregar”, slogan utilizado na expansão e criação de estradas de ligação da Amazônia ao restante do mundo no percurso da criação dos grandes projetos da Amazônia. O projeto RADAM é um dos exemplos da tentativa de mapeamento da Amazônia com o objetivo de identificar locais com grande potencial de exploração de minérios.

Neste sentido o encontro com este panorama histórico me levou a refletir de que forma tentarei organizar e comunicar artisticamente o percurso histórico de encontro e afirmação da ancestralidade e recuperação étnica que me encontro. Acredito que a potencialidade artística poderá ocasionar um fluxo contrario do silenciamento que sofre a história de minha família. Com isso tentando estabelecer conexões entre os diversos temas nos atravessamentos afetivos, epistemológicos e espirituais, tentando relacionar a temas delicados como a questão indígena na Amazônia por meio de experimentos performativos que possam refletir e questionar o processo de silenciamento no Pará. Fortalecendo e valorizando a questão indígena na Amazônia por meio da representação de processos de sua espetacularidade.

O TERCEIRO MOVIMENTO: O TRAJETO

Os encontros e afetos foram marcando para delimitar o território de onde eu estava falando. Neste sentido reunindo fragmentos da memória e achados históricos do percurso de expansão da Amazônia que estão intimamente relacionados com a história de minha família materna e seu processo de silenciamento de saberes ancestrais.

Com as informações que havia reunido retorno às aldeias a fim de estabelecer conexões afetivas e encontros de possíveis membros da família, descontraídos no tempo e no espaço. Tais informações que reuni no momento das conversas com minha

avó, minhas tias e minha mãe, e referências históricas do processo de expansão da Amazônia me possibilitaram retornar às terras indígenas. Porém neste momento saberia que o cenário não seria o mesmo que havia vivenciado na I Feira de Sementes Tradicionais Mebengokre. Iria encontrar nesse momento a comunidade em suas relações mais íntimas e cotidianas.

Nos fluxos de encontros da vida, soube que a coordenação regional da FUNAI-Tucumã estaria precisando novamente de um fotógrafo para realizar a cobertura fotográfica de uma oficina de etnomapeamento do território da Terra Indígena Mebengokre, na aldeia chamada Apexti⁹, localizada no sudoeste do Pará, no município de São Félix do Xingu. Não pensei duas vezes, arrumei minhas malas, comprei minha passagem e retornei às terras do sul do Estado do Pará.

Quando soube da localidade e do acesso da próxima aldeia que iria visitar, fiquei receoso da viagem. Iríamos precisar seguir de carro por duzentos quilômetros saindo da cidade de Tucumã até as margens do Rio Fresco até a vicinal “P9”. Depois precisaríamos pegar um barco por mais vinte minutos pelo Rio Fresco. A aldeia de Apexti está localizada no Município de Ourilândia do Norte.

Apexti é recente, tem origem devido cisões desde a aldeia gorotire, em um processo de resistência territorial, o qual origina outras aldeias ao longo do tempo. Sendo que a cisão que nos interessa nessa investigação é a que Gorotire originou kikretum, antigamente chamada de Nova Olinda, que gerou posteriormente a aldeia de Apexti. Esta foi criada em 2009 a partir da necessidade de estabelecer famílias próximas de uma área mais fértil e produtiva, boa para fazer roçado, utilizada pela aldeia kikretum, estando todas estas aldeias situadas ao longo do Rio Fresco.

Coincidência da vida ou percurso da alma me levava à aldeia do qual o cacique chamado Mocran era filho do Pombo (cacique de kikretum), irmão de minha bisavó. Outro personagem o qual encontrei

⁹ A comunidade de Apexti começa a existir a partir de 2009 com a cisão com Kikretum. A terra que hoje Apexti habita era o local onde existia a roça da Aldeia de origem de Apexti que significa ilha.





Figura 3 - Aldeia de Apexti fotografada no momento de um sobrevoo.
Fotografia de Edmir Amanajas, 2013.

foi Tukakudho (pajé da aldeia), conhecido como Brai, que na época do “amansamento” virou filho adotado do meu bisavô. Brai, nascido em 1942, dois anos mais velho que minha avó, foi uma pessoa fundamental nos alinhamentos históricos e afetivos.

Este personagem, na história da família, teve um papel importante, na comunicação do não indígena com o indígena, porém na conversa, ele não falou nenhuma palavra em português. Com ajuda de um tradutor da língua mebengokre, chamado Nilson, Tukakudho lembrou emocionado as ações que meu bisavô fazia na aldeia de kubenkankrei e Kokraj-moro, juntamente com ele. Contou das aventuras na cidade que meu bisavô lhe proporcionou e das armas brancas que ele furtava dos kuben¹⁰ naquela época. Encontro na figura de Brai o personagem fundamental que estabeleceu as relações que se realizavam na comunidade com não indígenas.

Na tentativa de descobrir as relações de parentescos, me vi dentro de uma maloca, sentado com as costas apoiadas em um tronco de madeira que sustentava a casa, e ao redor mais de vinte indígenas falando mebengokre, ajudando no encontro das relações de parentesco. Como a aldeia de Apexti sofreu sua cisão recentemente, alguns indígenas

que vieram de outras aldeias poderiam se encontrar em Apexti. Outros indígenas mais velhos ainda moraram em Gorotire (aldeia antiga). Descobri que Takakudho (Brai), colocou o nome do seu filho de “Mundico” em homenagem ao meu bisavô.

Os mebengokre não têm vergonha de chorar, e nessa ocasião de encontro, foi difícil conter as lágrimas de todos. Brai lembrou emocionado das histórias daquele tempo, principalmente o grande amigo que foi meu bisavô, Raimundo Pinto (Mundico), segundo ele diferenciando-o dos que trabalhavam na época da pacificação. Segundo o pajé, Raimundo Pinto foi importante para enfraquecimento dos conflitos que aconteciam de forma bastante enérgica.

Mokran, cacique da aldeia de Apexti, colocou neste momento a atenção aos problemas que a aldeia vinha passando. Muitas doenças, péssimas condições de habitação e saneamento, dificuldade de encontrar a caça. Na conversa com Mokran percebi que meu encontro me trazia muitas responsabilidades com a comunidade. A comunidade possui muitos jovens sem formação escolar, o que dificulta o empoderamento político e cultural para solucionar ou dar andamento a situações da legalidade do Estado que constitui os processos para acesso legal a benefícios que podem ser conseguidos por meio de editais. Porém este movimento que faço até eles me proporciona esclarecer, ainda

¹⁰ Significa o indivíduo não indígena para os mebengokre, “homem da cidade”.

que inicialmente um percurso de muito trabalho, pesquisa e dedicação aos mebengokre, encontrando assim possibilidades para valorizar e fortalecer os discursos indígenas na cidade de Belém, e na comunidade de Apexti.

No retorno novamente à cidade de Belém, neste terceiro movimento, pude perceber a grande relevância da legitimação de saberes performativos encontrados nas comunidades indígenas do sul do Pará, para a produção de conhecimentos no âmbito acadêmico. Este encontro me possibilitou firmar relações com os mebengokre, surgindo uma demanda por parte deles para a criação de um projeto estabelecendo relação com as pinturas corporais.

Neste fluxo contínuo, a Graduação em Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Pará me possibilita encontrar novamente o professor Santa Brigida, o qual foi fundamental para o amadurecimento de minhas reflexões e minhas proposições no percurso etnocenológico de meu trabalho de conclusão de curso a partir da disciplina etnociologia do qual identifiquei o potencial dos discursos corporais ligados a pesquisas do corpo em etnias.

Na disciplina de etnociologia mostrei para meus colegas de turma e para o professor, o material que registrei nas aldeias de moykarako e apexti, entre vídeos e fotografias, bem como alguns acessórios, como colares e pulseiras que havia adquirido. Neste momento não me dando conta da importância do trajeto metodológico que começava em meu percurso acadêmico.

A etnociologia é uma disciplina transdisciplinar “considerando-se, simplesmente, o variado percurso acadêmico de cada um dos pesquisadores presentes nos diversos colóquios internacionais, desde então realizados, tanto o de instalações quanto os de Cuernavaca (Morelos, México), Salvador (Bahia, Brasil) e Paris (França)” (BIÃO, 2007, p. 21). Nas contribuições epistemológicas à etnociologia a ideia de “trajeto” está intimamente ligada aos posicionamentos desta disciplina, pois “remete à articulação de um sujeito com seus objetos de interesse e com outros sujeitos, cujos interesses, ainda que parcialmente, comuns, se encontram na encruzilhada das ciências e das artes, onde múltiplos grupos de pesquisa se formam e se transformam ao longo do tempo” (BIÃO, 2007, p. 21).

Os conceitos etnocenológicos, teatralidade e espetacularidade ressoavam bastante forte em meu percurso de delimitação do que gostaria de refletir e propor para meu trabalho de conclusão de curso da Graduação em Teatro. Eram conceitos identificados pelos próprios colegas de sala e pelo professor Santa Brigida que analisavam e davam pistas para que eu pudesse enxergar minha pesquisa. Neste sentido:

“O par de categorias ideal-típicas referente à convivência em sociedade; sendo a primeira aplicada às pequenas interações rotineiras, nas quais os indivíduos agem em função do interlocutor (para o olhar do outro, como no sentido etimológico do teatro), de modo mais ou menos consciente e confuso, sem distinção clara entre ‘atores e espectadores’, por desempenharem, aí, todos, simultaneamente os dois ‘papeis’; a segunda aplicada às maiores interações extraordinárias, quanto coletivamente a sociedade cria fenômenos organizados para o olhar de muitos outros, que dele têm consciência clara como ‘atores’ ou ‘espectadores’ (BIÃO, 2007, p. 35).

Com isso percebi, junto com meu orientador, o Dr. Miguel Santa Brigida, a potencialidade e relevância do estudo dos grafismos indígenas em uma perspectiva corporal que pudesse estar relacionando com meu percurso e minhas necessidades como artista-etno-pesquisador, no fortalecimento trazido pelas contribuições epistemológicas da etnociologia:

“A proposição etnocenológica ratifica a indissociabilidade entre prática e teoria para a pesquisa científica, reafirmando a importância do trinômio artista-pesquisador-participante na vivência, na experiência encarnada, em suas escolhas teóricas e nas suas práticas criativas identificadas com o processo criador. Remarca, também, a importância da academia utilizando-se do seu saber estruturado para junto com a construção do saber popular, produzir formas e teorias capazes de desvelar a diversidade das práticas espetaculares contemporâneas, reconhecendo valores e a originalidade deles na produção do conhecimento simbólico”. (SANTA BRIGIDA, 2007, p. 199).



Na possibilidade da potência criativa deste trajeto tento ratificar a indissociabilidade que encontro na relação dos aspectos estéticos da cultura mebengokre que aparecem de forma justaposta sem a separação do canto, da dança e do movimento, entrecruzando o ético e estético em sua construção simbólica do povo mebengokre.

Assim, mapeando afetos históricos de meus parentes, me proponho a investigar a relação das pinturas corporais e seus movimentos análogos às pinturas corporais indígenas, potentes para a criação de um treinamento corporal para atores a partir da relação existente grafismo-animal.

A escolha favoreceu a relação dos movimentos para princípios do treinamento corporal estabelecendo contato com os três níveis existentes: baixo, médio e alto. As pinturas corporais escolhidas foram: kapran ok (pintura de jabuti), âkre ok (pintura de gavião), kuko ok (pintura do macaco) e krori ok (pintura de onça). O processo de tradução de grafismos em qualidades de movimento do qual denomino como *corpografismo* possuem o objetivo de propor princípios para o treinamento corporal de atores. Esta investigação está apresentada no trabalho de conclusão de curso da Graduação em Teatro pela UFPA com o título *Ameríndios Mex: um estudo da preparação corporal de atores a partir da representação mítica de grafismos dos animais sagrados dos mebengokre da aldeia de Apexiti*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento com impactos e ressonâncias provocadas no corpo faz parte dos substratos que compõem a existência da vida. Percebendo assim a existência de três movimentos que foram fundamentais para resultar meu percurso investigativo e afirmativo do artista-etno-pesquisador.

Na etnia mebengokre encontro a potencialidade da construção epistêmica por meio das contribuições de aspectos sensíveis e do resgate à ancestralidade presente nos três movimentos transformadores.

Na metodologia da disciplina Técnicas Corporais II do curso técnico em formação de ator ministrada pelo professor Miguel Santa Brígida disparou o percurso do resgate de minha ancestralidade por meio da dança do Orixá Oxóssi. Tornam-se importante para os pressupostos teórico-metodológicos

a partir da etnocologia guiando a embarcação para o desenvolvimento de minhas investigações e contribuições epistemológicas à etnocologia.

Neste sentido tento concluir estes três importantes movimentos que tiveram como atravessamentos necessários para o amadurecimento de minhas proposições e descoberta de vida. É importante estabelecer redes de conexões com culturas que se encontram na maioria das vezes em um processo de silenciamento de suas manifestações culturais e históricas, podendo estar aí a contribuição como pesquisador e como indígena o trabalho de valorização e fortalecimento de Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados, pilares etnocológicos, que ao longo do processo de colonização das Américas foram silenciadas no percurso da legitimação do saber hegemônico europeu.

REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo. *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia*. Bahia: P&A, 2007.

_____. *Etnocologia e a Cena Baiana: textos reunidos*. Bahia: P&G Gráfica e Editora, 2009.

CABRAL, Rafael Ribeiro. *Ameríndios Mex: um estudo da preparação corporal de atores a partir da representação mítica do grafismo dos animais sagrados dos Mebengokrês da Aldeia de Apexiti*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança da UFPA, Curso Licenciatura Plena em Teatro, 2013.

DONISSETE, Luis; Aracy Lopes (Orgs.). *A Temática Indigenista na Escola*. Brasília: MEC, 1995.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus editorial, 1978.

LE BRETON, David. *Sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

SANTA BRÍGIDA, Miguel de. A Etnocologia como desígnio de um novo caminho para a pesquisa acadêmica – ampliação do modo e lugar de ver a cena contemporânea. In: BIÃO, Armindo (Org.). *Anais do V Colóquio Internacional de Etnocologia*. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. Salvador: Fast designer, 2007. p. 199-203.

VIDAL, Lux. *Grafismos Indígenas: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Edusp, 1992.