

ARTISTA-ETNO- PESQUISADOR E SUAS CONTRIBUIÇÕES TEORICO- METODOLOGICAS PARA O CORPO EM CAMPO*

Rafael Cabral¹

RESUMO: Este ensaio apresenta produções teórico-prática acerca da etnocenologia indígena no Estado do Pará – Brasil. Neste sentido o corpo do artista da cena torna-se indissociável à produção acadêmico e artística. Esta abordagem possui resultados teórico-metodológicas para o *artista-etno-pesquisador* em campo e seu envolvimento do corpo metodologicamente ao estado da arte mergulhado na cosmovisão indígena da etnia mebengokre.

Palavras-chave: Artista-etno-pesquisador; Estado da Arte; Etnocenologia; Mebengokre

ABSTRACT: This paper presents theoretical and practical productions about indigenous Ethnoscenology in the State of Pará - Brazil. In this approach the artist's body from the scene becomes inextricably linked to academic and artistic production. This approach has theoretical and methodological results for the field-ethno-researcher and artist involvement body methodologically the state of the art steeped in indigenous worldview of Mebengokre ethnicity.

Keywords: Artist-ethno-researcher; State of art; Etnocenologia; Mebengokre

* Comunicação apresentada no I Encontro Nacional de Etnocenologia, de 12 a 15 de abril de 2016, Salvador- Bahia.

¹ Rafael Cabral é graduado em Teatro pela Universidade Federal do Pará. Especialista em Filosofia da Educação – UFPA. Mestrando em Artes – UFPA. Filiado ao Grupo de Pesquisa TAMBOR – UFPA. Bolsista CAPES.



INTRODUÇÃO

O processo de colonização do Brasil existente até hoje, forja uma representatividade de lideranças indígenas no panorama global que sobrepuja aspectos unívocos da vida indígena como: dança, canto, pintura etc, universalizando assim, seus saberes e práticas culturais.

O processo de silenciamento étnico existente ao longo da história, faz com que matrizes culturais indígenas fossem silenciadas. Conflitos agrários, étnicos e políticos, favorecem o processo de desaparecimento de matrizes indígenas. Neste movimento, aldeias pertencentes outrora à realidade ancestral de suas matrizes culturais, deixam de lado, na maioria das vezes, suas crenças, hábitos e costumes, em favor de práticas eurocêntricas, pressionando seus *ethos* na mudança de seus diferentes contextos para as realidades no qual a cultura ocidental está inserida. É importante destacar que esta abordagem parte do ponto de vista do contexto local situado no sul do Estado do Pará, entre aldeias pertencentes ao tronco linguístico Jê de etnia Mebengokre, porém presente na questão indígena do Brasil.

A partir desse momento estaremos falando do contexto indígena no estado do Pará que apresenta conflitos e processos de resistência e de políticas que acabam privilegiando atores ilícitos que corroboram para o silenciamento à grupos indígenas. A questão indígena apresenta bastante complexidade em seus contextos, onde cada etnia possui sua própria cosmovisão, criando aspectos que são peculiares à determinados agrupamentos.

Aos praticantes dos fenômenos, é capaz, por meio das artes do corpo possibilitar experiências múltiplas do contato dos próprios praticantes ou de experimentações artísticas que estejam ligadas à um discurso de sobrevivência e reconhecimento étnico, entendendo não apenas o percurso criativo da obra enquanto processo, mas da responsabilidade e troca com determinada cultura. Este contato possibilita também a aproximação estética nesse percurso indissociável à teoria e a prática em artes cênicas.

Quando pensamos na Etnocologia indígena na Amazônia estamos buscando algo peculiar e diverso presente em nossa corporeidade, em nosso contexto como amazônidas na diversidade étnica

pertencentes à múltiplos grupos indígenas habitantes no cenário paraense e brasileiro. Esta busca, parte também por uma necessidade de reconhecimento por meio de práticas espetaculares indígenas no cotidiano de nossas vidas.

A etnocologia indígena na Amazônia tenta construir um diálogo corpo à corpo que se intensifica a cada mergulho em campo. Este diálogo altera derivações e reflexões sobre posicionamentos éticos, estéticos e políticos do qual um artista-etno-pesquisado necessita ter atenção ao compreender o fenômeno que está inserido e sua contribuição à produção do conhecimento científico e ao grupo no qual está aproximado.

A compreensão da cosmovisão da etnia mebengokre veio a tona por meio do diálogo com as artes cênicas, entendendo tensões existentes na vivência dos processos criativos, onde fragmentos da cultura brotam como forma de intuição e percepção da dimensão simbólica que mergulhamos nossos corpos. A partir da experiência necessária em determinados contextos, o artista-etno-pesquisador incorpora elementos da vivência em campo como discurso na construção da ações performativas.

Nós, artistas das artes cênicas, estamos vivenciando experiências que alteram consciente e inconscientemente nossos corpos para realizar determinadas atividades em nossos processos de criação, atentos à determinadas funções biológicas, psicossomáticas e espirituais para adentrar um processo criativo em decorrência da proposta em ação. O mergulho corporal em diferentes práticas culturais possibilitam a “dilatação” de seu próprio corpo, percebendo o corpo como ficção, que altera seu modo de se relacionar e de estar no mundo em diferentes contextos.

O artista-etno-pesquisador é um curioso nato, vivência, troca e mergulha corporalmente em contextos diversos no objetivo de compreender como os corpos são organizados em seus diferentes contextos. O corpo é ficção, apresenta-se em formas diversas e organizado para o olhar do outro, análogo ao seu contexto específico. Poderia dizer no contexto etnocológico que o artista-etno-pesquisador é o etnocólogo. Porém nem todo etnocólogo é um artista-etno-pesquisador, pois assim precisará em seu percurso dialogicamente relacionar, teoria e prática, em seus mergulhos, emer-

sões e proposições dialógicas, alterando o corpo, espaço e tempo, criando metodologias por meio da experiência corporal no mergulho em campo.

O artista-etno-pesquisador é um praticante e um vivenciador de diversos movimentos corporais que o compõe ao longo de seu trajeto. Seu percurso de investigação traduz seu rigor científico em sua escrita, lógica e deontológica, que desagua em suas publicações, sensibilizando por meio de suas artes em diferentes contextos à diferentes testemunhas. Assim, trazendo preponderantemente ao corpo e a escrita proposições teórico-metodológicas na intuição artística dos contatos afetuosos em campo, aterrizados na escrita.

Os procedimentos artísticos e científicos que brotaram ao longo desses últimos anos de investigação e reconhecimento como indígena e amazônica, tiveram um papel fundamental para o autoconhecimento e reconhecimento étnico. Assim, fortalecendo meu discurso como descendente indígena no ativismo etnocenológico na Amazônia por meio de financiamentos de projetos culturais, escritos juntamente com indígenas, favorecendo o intercâmbio de práticas espetaculares em espaços de difusão cultural, assim como, publicações em revistas científicas e apresentação de experimentos performativos. Esse movimento possibilita uma teia de sentidos para entender a responsabilidade e a troca afetiva necessária no trabalho com comunidades indígenas.

Este percurso acompanha o momento de crise e virada epistemológica que estamos vivenciando na academia no reflexo da vida, onde as comunidades até então “analisadas” por pesquisadores, propõem e constroem epistemologias de seus próprios contextos.

Neste esforço labaniano irei apresentar a partir desse momento alguns trabalhos importantes para mim em meu trajeto artístico-científico à luz da etnocenologia indígena na Amazônia realizados na Universidade Federal do Pará, alguns publicados e outros em processo de publicação acadêmica, mostrando reflexões e proposições teórico-metodológicas que serviram de base para compreender aspectos da compreensão da corpografia² em

campo, construção autoral a partir do mergulho etnocenológico em aldeias indígenas. Promovendo percepções e recepções únicas como artista-etno-pesquisador mergulhado corporalmente/metodologicamente na cosmovisão indígena Mebengokre.

DESENVOLVIMENTO

A indissociação entre teoria e prática constrói dimensões éticas, estéticas e políticas em minhas proposições nas artes no trajeto cultural que me encontro. Tais proposições construo ao longo de meus contatos com os parentes mebengokre em ações performativas aproximados ao contexto global, criando reflexões em nossas formas de sentir o mundo ocidental e se reconhecer como indígena. Este movimento proporciona um reconhecimento e a valorização de seus modos peculiares sendo únicos, criando assim resistências do modo de se apresentar ao olhar do outro sem sobrepujar ou se envergonhar de seus contextos.

Assim tentarei descrever ações que ocorreram em diferentes espaços que entrecruzam nas escritas e em ações artísticas e educativas: Assim, a criação da noção de treinamento corporal para atores a partir de quadro pinturas corporais indígenas (karpran ok, pintura de jabuti; krori ok, pintura de onça; kuko ok, pintura de macaco, akrê ok, pintura de gavião) me ajudaram a compreender a relação mítica e mística existente na reiteração dos comportamentos animais vivido nas aldeias. As pinturas corporais comunicam mensagens escritas no corpo, simbolicamente. Essa função está escrita no corpo indígena que altera seu personagem social para viver outro, enquanto a pintura está em seu corpo.

A partir da ideia, inicialmente dos fatores labanianos, destacamos qualidades de movimento presentes em determinados corpos, percebendo assim

ainda em construção, propondo assim uma abordagem onde corpo é o centro de reflexão e proposição teórico-prática e teórico-metodológica. Esta proposição parte da reflexão de Lux Vidal na obra “Grafismo Indígenas: Antropologia Estética” – 1992, sobre corpografismo: corpo-forma plástica; grafismo-comunicação visual. Assim entendendo o corpografismo como processo metodológico constituinte de uma abordagem corpográfica.

² Como a etnografia, a corpografia possui uma linha



tensões existentes com a qualidade de movimento animal, importante para criar noção de corpo, comunicação, espaço/tempo, possibilitando artistas do corpo ao mergulho na dimensão simbólica indígena.

O *corpografismo*³ apareceu no mergulho metodologicamente da imersão corporal em campo, tornando-se um procedimento metodológico de tradução artística na tríade “pintura corporal – animal – qualidade de movimento”, favorecendo assim a compreensão do modo de conversão para uma abordagem didática corporal de aspectos do corpo da vida indígena. Assim, representado pela ideia que nos tomou sobre a dimensão simbólica existente nos grafismos indígenas da etnia mebengokre localizada no sul do Pará (CABRAL 2013).

Este trabalho teve desdobramentos em escolas da rede pública do Estado do Pará no objetivo de levar o ensino da cultura indígena e especificamente da cosmovisão da etnia Mebengokre à espaços do ensino regular, proporcionando a vivência do corpo, inseridos no contexto étnico em aproximação aos conteúdos pertencentes à abordagens iconográficas e corpográficas das pinturas indígenas. Desse modo, contextualizando na prática corporal e reflexiva aspectos pertencentes à cosmovisão indígena, aproximando aos conteúdos que ligam e fortalecem a produção de conhecimento por meio da contextualização, pensando a partir do contexto indígena a reflexão de paradigmas ontológicos legitimados pela colonização europeia e americana.

Ao longo desse trajeto, propus uma ação performática como resultado da disciplina “corpo e performance na atuação cênica” ministrada pelo professor Dr. Cesário Augusto Pimentel no Programa de Pós Graduação em Artes. A ação artística denominada *Círculo de Pykatoti* investiga a partir das danças Mebengokre alterações do corpo e da consciência por meio de giros em círculos (macrocosmo) e giros em meu próprio eixo (microcos-

mo), no objetivo de testar a dilatação de tempo e espaço em meu corpo e na recepção do público.

O *Círculo de Pykatoti* é um trabalho em processo e possui peculiaridade de transformação a cada estado e na organização para o olhar do outro em determinados espaços de apresentação. Cada apresentação, dispara reflexões pertinentes de nosso contato com o espaço e com o tempo. Essa performance foi realizada três vezes até o momento da produção deste ensaio. Alguns materiais se alteraram ao longo das apresentações, mas a pintura de Kapran Ok – pintura de gavião, é necessário para tal conexão e voo. A relação entre artista e espectador se altera ao longo das experimentações em diferentes espaços, ficando aberto às testemunhas participarem ativamente do ato, mas ao longo das três apresentações isso ainda não ocorreu.

A primeira demonstração aconteceu no jardim do Programa de Pós- Graduação em Artes - PPGArtes da Universidade Federal do Pará - UFPa, possibilitando a conexão da natureza e aos movimentos circulares que tanto meu tronco e minhas pernas realizavam nos movimentos circulares, intencionando manipulações energéticas no espaço e tempo. O Espaço do jardim do PPGArtes possui algumas árvores e no local onde foi realizado a ação não possuía cobertura, estando a lua, as estrelas, as plantas e as pessoas, juntas e atentas à ação. O público ficou na posição da frente à ação que estava acontecendo, ao longo dos giros em velocidade constante a partir de um determinado momento



Figura 1. Primeira Apresentação – momento estático no giro microcosmo.
Foto: Martin Perez

³ A partir da proposição de Lux Vidal, 1992, *corpo-forma plástica, grafismo-comunicação* visual, proponho no trabalho de conclusão de curso em teatro na universidade federal do Pará o termo *corpografismo*. Entendendo assim a comunicação visual a partir do corpo na compreensão das pinturas corporais traduzidas em movimento ao treinamento corporal ao final da graduação em teatro – 2013.

A segunda demonstração aconteceu no Teatro Claudio Barradas também em Belém do Pará. A

plateia ficou disposta em círculo. Porém não consegui dispersar a energia gerada ao longo dos giros constantes o que me levou a reter tais energias que estavam no local. Eu penso que o contato com a natureza e a liberação de vida, de energia pelas plantas, favorece uma filtração de tais energias, não retendo-as. Isso fortalece os pressupostos da dança indígena Mebengokre e suas conexões com a terra e com o espaço em determinado tempo e espaço.



Figura 2. Segunda apresentação - giro macrocosmo. Foto: Breno Filo

Nessa segunda ação percebi que o tempo é fundamental para esta performance, pois produz diferentes estados em mim e no público, levando ao transe. Os movimentos repetitivos em um determinado tempo “incomoda” o público, onde na maioria das vezes constrange a testemunha da ação, pois os mesmo vão à performance com ideia pré-concebida de representação tradicional do teatro. Para os desafidores do tempo, esta ação causa uma sensação de vertigem que possibilita criar imagens que são re-interpretadas em diferentes perspectivas.

Esta performance ritual sugere ao espaço, um “altar”, localizado no chão, contendo frutas, tabaco, maracá e mandioca. Cada material contém uma rede de conexão com elementos que usualmente manipulo quando estou em campo. Estes materiais possuem forte relação para mim. Senti a necessidade de coloca-los em cena.

Os elementos da natureza (água, fogo, ar e terra) foram apresentados e ativados, nessa apresentação, em cada ponto de localização cardinal no espaço da performance. O local dificultou a troca e dispersão energética que deveria ser liberada. É possível que

a acumulação energética neste trabalho favorece uma absorção desnecessária e perigosa posteriormente em meu corpo.

A terceira apresentação foi realizada no Campus-Guamá da UFPa, na Faculdade de Artes Visuais no I Mostra internacional FOCAR. Este evento foi realizado pelo Instituto de Educação da UFPa. O espaço de apresentação favoreceu algo que ando refletindo e me propondo a investigar na construção em processo deste rito de limpeza corporal e do espaço. É possível que as ideias nesse momento aterrissem e ao longo dessa e de outras escritas, possivelmente, eu possa identificar elementos que ando acrescentando intuitivamente além dos já mencionados, amadurecendo assim, ações repetidas e reiteradas.



Figura 3. Terceira apresentação - macrocosmo (salão). Foto: Romana Melo.



Figura 4. Terceira apresentação - no altar. Foto: Romana Melo.

A apresentação começou dentro de um salão de arte com portas de vidro de modo que conseguíamos ver o lado de fora do espaço. No lado de fora



possuía uma mangueira grande e um tajá⁴. Na saída lateral do espaço existiam muitas árvores também no qual elegi o pé de uma dessas árvores para terminar a ação ritual.

A ação começou dentro do salão, o público saindo de uma sala onde estava ocorrendo a apresentação de outro trabalho anterior ao meu. O público sai da sala e se direciona ao salão ao encontro da performance, onde eu estava girando em torno de três velas brancas e uma maracá. Devido o tempo previsto pelo evento precisei minimizar o tempo dos giros. Na velocidade constante em movimento circular precisei chegar ao estado de alteração do corpo realizado nas apresentações anteriores, fazendo com que eu comesse a performance minutos antes do público adentrar o salão. O estado de agitação das partículas energéticas do espaço, captura e manipula, energias dispersas, concentrando-as no círculo, tanto minhas energias como as energias das testemunhas do momento.

Esta apresentação foi realizada por aproximadamente vinte minutos com o público assistindo. Após ficar girando em círculos (macrocosmo) por quinze minutos em média, manipulando tais energias que estavam no espaço, percebi pessoas incomodadas com a ação, inquietas, risos forçados, nervosos. Então logo após o tempo dos giros fui me direcionando para o centro e começando os giros em torno do meu próprio eixo (microcosmo) facilitando minha alteração e a alteração do espaço e do tempo.

Logo após, pego as três velas e entrego à três pessoas “aleatoriamente” que estavam posicionadas ao longo do círculo. Logo após, pego o maracá e peço para as pessoas que estavam com as velas acompanharem para o lado de fora, onde, anteriormente, já havia colocado uma vela na raiz de uma grande árvore cortada. O público inevitavelmente vai para fora também, participando e seguindo ao rito. Eu não havia sentido ainda tanta conexão

como a experiência desse dia. As forças da natureza estavam conectadas à minhas induções, mente aberta e segura do que estava propondo: um rito de limpeza dos corpos e do espaço.

Ao chegar na árvore junto com as três portadoras das velas, pedi para que estas colocassem suas velas no pé da árvore e acendessem emanando pensamentos e fluidos energeticamente positivos. Logo após acender, comeci um cântico de repetição da palavra *krana ti oiê*⁵. Ao cantar, um vento forte começou a rodear o espaço, um vento inexistente antes do momento desta ação. Nesse fluxo, o tajá que estava no lado apostado de onde estávamos, começou a balançar muito forte, alguns cachorros que estavam em baixo do tajá, saíram correndo e latindo em direção oposta, sem avançar ou atacar, um sinal minucioso da energia que estávamos criando no espaço e no tempo ritual.

Percebo a importância preponderante da escolha do espaço e do tempo, que me ajudam a dispersar energias desnecessárias impregnado nas pessoas e do próprio espaço. À exemplo, da segunda apresentação, devido o espaço ser fechado, em minha compreensão, sem acesso a natureza, energias ficaram no espaço e foram absorvidas pelo meu corpo, me causando febre, dor de cabeça e mal estar logo após a apresentação. Esses sinais são bastante significativos para mim, me intui possibilidades de manipulação de um campo energético relacionando com a alteração do espaço e do tempo por meio de um movimento repetitivo, alterando espaço e tempo.

Com isso, este trabalho é importante em meu percurso investigativo de poéticas e *modus operandi* em artes. Nossa colonização foi bastante abrupta nos tornando seres sensorialmente cegos, diferentemente dos povos da floresta. O campo de experiência que na ciência dos homens chama de “metafísico” é um campo de conexão cotidianamente vivenciado pelos indígenas, entendendo sua constituição cósmica no adensamento de materiais “invisíveis” aos olhos e que está intimamen-

⁴ O tajá "curado", ou seja, trabalhado nos segredos e mistérios da bruxaria nativa, constitui-se num inestimável auxiliar e protetor do seu possuidor, podendo ser usado para atrair a felicidade, o amor, a sorte na caça e na pesca, prendendo o ente amado através do amor e do sexo.

⁵ Este cântico, segundo os Mebengoke representa a parte intelectual e desenvolvimento “cognitivo” do ser, possibilitando reflexões dos que escutam e atenção ao que se pensa e ao que se emana.

te relacionado ancestralmente ao modo de vida de diversas sociedades indígenas que fortalecem e valorizam suas práticas e comportamentos espetacularmente organizados.

Outra ação foi a instalação performativa “Etnocologia Mebengokre: fragmentos mebengokre” exposta no Museu da UFPa. Esta instalação possui cinco fragmentos: 1- dez fotos em tamanho 15x21 em papel fosco de partes de corpos da comunidade de Apexty de etnia mebengokre; 2- nove desenhos em folha de papel na representação das pinturas corporais produzidos por mulheres indígenas da aldeia de Apexty; 3- um cocar amarrado em um flecha posicionada de cabeça para baixo cotejando líquido vermelho, pingando em um colar posicionado no chão; 4- um vídeo de trinta segundo de Hopkran (filho do cacique de Apexti) brincando com seu macaco de estimação; 5- movimentos realizados por mim no espaço da instalação de acordo com a noção do treinamento corporal descrito anteriormente.

Assim tais ações representam meu percurso como artista-etno-pesquisador, mergulhado corporalmente e metodologicamente na cosmovisão indígena mebengokre, indissociando teoria e prática na construção de discursos ligados ao auto-conhecimento, compreendendo como processos éticos, estéticos e políticos se organizam nesse universo como pesquisador e como indígena no cenário amazônico da produção do conhecimento ao nível da Graduação e Pós Graduação na Universidade Federal do Pará.

CONCLUSÃO

A indissociação entre teoria e prática promovem o fortalecimento e valorização de discursos artístico-científico à luz da etnocologia indígena na Amazônia. Tais movimentos minimizam conflitos étnicos na legitimação do protagonismo indígena no Estado do Pará.

Os aspectos lógico e deontológico fazem com que a produção e proposições teórico-metodológicas no cenário amazônico possibilitem a identificação de demais pesquisadores em artes cênicas, proporcionando o diálogo na aproximação de conhecimentos de nossas matrizes culturais, silenciadas ao longo do processo da colonização.

Assim proposições artístico-científicas possibilitam processos criativos em artes promovendo a militância no ativismo etnocológico indígena na Amazônia, diminuindo atritos socialmente construídos ao longo do processo massivo da colonização euro-americana por meio de reflexão, experimentação e divulgação artística.

BIBLIOGRAFIA

- BIÃO, Armindo. *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia*. Bahia: P&A, 2007.
- BIÃO, Armindo. *Colóquio internacional de Etnocologia*. Bahia: Fast Design, 2007.
- BIÃO, Armindo. *Etnocologia e a Cena Baiana: textos reunidos*. Bahia: P&G Grafica e Editora, 2009.
- CABRAL, Rafael. *Ameríndios Mex: Um estudo do treinamento corporal a partir dos grafismos de animais sagrados para etnia mebengokre da aldeia de Apexty*. Universidade Federal do Pará, 2013.
- CANCLINE, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COHEN, Renato. *Work in progresso na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LAGROL, Els. *Arte indígena no Brasil*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.
- LE BRETON, David. *Sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- LIGIERO, Zeca. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- PAVIS, Patrice. *Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VIDAL, Luz. *Grafismos Indígenas: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Edusp, 1992.
- VIDAL, Luz. *Morte e vida de uma sociedade brasileira*. São Paulo: HUCITEC, 1977.

