



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

**RAFAEL RIBEIRO CABRAL**

**TEIA DE PYKATÔTI  
UM ESTUDO DA CORPOGRAFIA MÊBÊNGÔKRÉ DO RIO  
FRESCO NA AMAZÔNIA BRASILEIRA**

**Belém - Pará  
2017**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

**RAFAEL RIBEIRO CABRAL**

**TEIA DE PYKATÔTI  
UM ESTUDO DA CORPOGRAFIA MÊBÊNGÔKRÉ DO RIO  
FRESCO NA AMAZÔNIA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Miguel de Santa Brigida.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

**Belém - Pará  
2017**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

---

Cabral, Rafael Ribeiro

Teia de Pykatôti: um estudo da corpografia mēbêngôkré do Rio  
Fresco na Amazônia Brasileira / Rafael Ribeiro Cabral. - 2017.

94 f. : il. color ; 30 cm.

Inclui bibliografias.

Orientador: Professor Dr. Miguel de Santa Brigida.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em  
Artes, Belém, 2017.

1. Etnocologia. 2. Índios Mēbêngôkré-Kayapó. 3. Pintura  
corporal - Mēbêngôkré-Kayapó. 4. Processo criativo. I. Título.

CDD – 23 ed. 305.89984

---



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e seis (26) dias do mês de junho do ano de dois mil e dezessete (2017), às dezoito (18) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor Miguel de Santa Brígida Júnior ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Rafael Ribeiro Cabral, Intitulada: **TEIA DE PYKATÔTI UM ESTUDO DA CORPOGRAFIA MÊBÊNGÔKRÉ DO RIO FRESCO NA AMAZÔNIA BRASILEIRA.**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Miguel de Santa Brígida Junior; Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Giselle Guilhon Antunes Camargo (coorientadora), da Universidade Federal do Pará; Jorge Graça Veloso, Universidade de Brasília. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Miguel de Santa Brígida, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito EXCELENTE, COM DISTINÇÃO, COM NECESSIDADE DE AJUSTES PONTUAIS E RECOMENDAÇÃO DE PARTE DO CAPÍTULO.

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Miguel de Santa Brígida agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 26 de Junho de 2017.

Prof. Dr. MIGUEL DE SANTA BRÍGIDA JUNIOR

Profa. Dra. GISELLE GUILHON ANTUNES CAMARGO

Prof. Dr. CESÁRIO AUGUSTO PIMENTEL DE ALENCAR

Prof. Dr. JORGE GRAÇA VELOSO

RAFAEL RIBEIRO CABRAL

*Miguel de Santa Brígida Júnior*  
*Giselle Guilhon Antunes Camargo*  
*Cesário Augusto Pimentel de Alencar*  
*Jorge Graça Veloso*  
*Rafael Ribeiro Cabral*

Dedico à minha avó, minha mãe, meu pai (in memoriam),  
meu irmão e a todos os parentes Mëbêngôkré-Kayapó –  
MEJKUMEREX!!!

## AGRADECIMENTOS

Primeiro eu agradeço aos Deuses por me darem sabedoria, equilíbrio e desequilíbrio nas melhores e piores horas. Sem eles, nada seria possível, nem mesmo a vida.

Aos meus familiares, principalmente minha mãe e meu irmão, que sem eles nada disso teria sentido. Por me ensinarem a não desistir nunca, e sempre ter força nos melhores e piores momentos. E também agradecer a Edmir Amanajás Celestino, que possibilitou os primeiros fios de contato e reconhecimento nas aldeias indígenas localizadas no Sul do Pará.

À toda equipe do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, em nome da equipe administrativa e corpo docente, que puderam me proporcionar a melhor estrutura e apoio que um estudante de Pós-Graduação em Artes do Norte poderia ter.

Sem dúvida não posso deixar de mencionar os amigos de minha turma de Mestrado – ano 2015, pelas bebedeiras, pela confiança e pelo aprendizado contínuo e descontínuo proporcionado por cada um de vocês, dentre tantas linguagens e processos incríveis do trajeto criador. Também, agradecer a turma do Mestrado Acadêmico 2014, pela acalorada recepção dionisíaca no prédio do PPG!!! Nunca vou esquecer!!! (rsrs)

Agradeço acima de tudo, ao Professor, Amigo-Orientador, Miguel Santa Brígida, que sem ele nada, absolutamente NADA, seria possível. Esse trabalho é tão meu quanto dele. Seus esforços e atenção, ao ler, reler e sugerir mudanças. Gratidão!!!

Agradeço minha co-Orientadora-Amiga-Professora, Giselle Guillon, que se tornou num curto tempo, tão próxima com seu carinho e verdade; em suas atitudes e caráter que me faz crer em novas posturas docentes. Nunca mediu esforços no meio da madrugada, aos pedidos angustiados de um jovem pesquisador. Gratidão!!!

Agradeço aos membros da banca; primeiramente Professor Cesário Augusto Pimentel Alencar, por seu virtuosismo ao compartilhar a fascinação das práticas corporais em meu percurso formativo. E, Professor Graça Veloso, por aceitar compartilhar seu conhecimento em Etnocologia.

Agradeço a CAPES pelo apoio financeiro, que sem ele, os caminhos e os processos seriam bem mais doloroso e cansativos.

Não poderia esquecer, os parentes, os Mëbêngôkré, para os quais todo este trabalho é dedicado, em especial ao cacique Mokran Kayapó, Oro Kayapó que sempre me possibilitam caminhos... Ao fotógrafo e amigo Bpunu Kayapó; a minha mãe na aldeia, Erejanê Kayapó, o meu irmão, e grande conhecedor das qualidades de movimento animal, Ropkran Kayapó, que

será um dia um grande guerreiro e chefe futuro.

Aos amigos da Associação Floresta Protegida, Ronei, Pingo, Fernando, Rafael, que sem os seus suportes e caronas improvisadas até a vicinal P9, seria impossível chegar até onde cheguei.

**GRATIDÃO A TODOS!**

Ao grande Deus Mêbêngôkré, BepGororoti – Deus do trovão e das mudanças para regar  
minhas amarrações, trazendo sabedoria nas transformações futuras.

## RESUMO

CABRAL, RAFAEL R.. **Teia de Pykatôti: Um estudo da corpografia mēbêngôkré do Rio Fresco na Amazônia Brasileira.** 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

O Povo Mēbêngôkré-Kayapó vivia em uma grande aldeia denominada Pykatôti. Na contemporaneidade, as aldeias Mēbêngôkré estão localizadas no Norte do Mato Grosso, e, Sul do Estado do Pará nas margens do Rio Fresco e do Rio Xingu. Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo da corpografia do Povo Mēbêngôkré a partir da experiência corporal vivenciada ao longo do trabalho de campo-vida para fins de atividade artística. A metodologia desta pesquisa, denominada *teia da aranha*, é tecida por meio da ética - kumerex e estética - mej nas relações míticas em *kapran ok*. Como artista-etno-pesquisador, o autor experimenta corporeidades no trabalho criativo em processo, Círculo de Pykatôti. Na tessitura das tramas estão amarrações entre a Etnocenologia, Antropologia Estética, Sociologia Compreensiva, a partir do perspectivismo indígena Mēbêngôkré. Os resultados são contribuições às PCHEO – Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados no entendimento de relações não apenas humano-humano, mas nas relações humano-bicho como proposição fundante do termo Kukradjá para o Povo Mēbêngôkré.

**Palavras-chave:** Etnocenologia. Mēbêngôkré-Kayapó. Corpo. Processo Criador.

## ABSTRACT

CABRAL, RAFAEL R. **Pykatôti web: A study of the mēbêngôkré corpography of the fresh river in the Brazilian Amazon.** 2017. Dissertation (Masters in Arts) - Graduate Program in Arts, UFPA, Belém.

The Mēbêngôkré-Kayapó People lived in a great village called Pykatôti. In contemporary times, the Mēbêngôkré villages are located in the north of Mato Grosso, and in the south of the state of Pará, on the banks of the Rio Fresco and the Xingu River. This work aims to perform a study of the corpography of the Mēbêngôkré People from the corporal experience lived through the work of field-life for artistic activity purposes. The methodology of this research, called spider web, is woven through ethics - kumerex and aesthetics - mej from the myth kapran ok. As an artist-ethno-researcher, the author experiences corporealities in the creative work in process, Pykatôti Circle. In the fabric of the plots are ties between ethnocenology, aesthetic Anthropology, Comprehensive Sociology, from indiginous perspectivism. The results are contributions to the PCHEO - Organized Practices and Human Behavior Organized in the understanding of relations not only human-human, but in human-animal relations as the founding proposition of the term Kukradjá for the Mēbêngôkré People.

**Keywords:** Ethnocenológia. Mēbêngôkré-Kayapó. Body. Creative Process.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01. O padrão kapran ok...	13
Figura 02. Criança Mëbêngôkré com a pintura de sua primeira nomeação...	26
Figura 03. Nesse momento meu corpo grafa experiência...	28
Figura 04. Posteriormente, o corpo grafa...	28
Figura 05. Aprendendo assim a experiência do corpo mítico...	29
Figura 06. No Corpo, vivencio o Círculo...	30
Figura 07. Com isso tramamos fios artísticos...	30
Figura 08. Realizando os primeiros voos no movimento em Âkré ok (gavião).	31
Figura 09. Meprire (crianças) organizadas em <i>mej</i> para uma saída performativa...	32
Figura 10. Mãe preparando o filho...	32
Figura 11. Arte de divulgação da programação...	32
Figura 12. Crianças desenhando uma borboleta...	33
Figura 13. Movimentos corporais realizados primeiramente por mim...	34
Figura 14. Indígenas contando, com o auxílio de uma lanterna, a origem de seu povo...	35
Figura 15. Ensaio do Projeto de Extensão – Academia Paraense de Mestre-Sala...	37
Figura 16. Finalização do Projeto Niri-ô...	41
Figura 17. Organização de <i>mejkumerex</i> das crianças indígenas...	47
Figura 18. As narrativas estão grafadas no corpo...	52
Figura 19. Hexágonos nas relações em kapran ok.	55
Figura 20. Aldeia Kikretum.	62
Figura 21. Aldeia de Apejti.	63
Figura 22. Mulheres Indígenas dançando ao pôr-do-sol...	66
Figura 23. Mulheres indígenas de Apejti utilizando roupa tradicional...	67
Figura 24. Ou o colar feito pela indígena Nakwati...	67
Figura 25. Colar feito por Nhakntut...	68
Figura 26. As tramas também são pensadas em formato hexagonal...	69
Figura 27. Colar tramado com a sigla do “Partido dos Trabalhadores”.	70
Figura 28. Preparando o corpo para o voo do gavião real.	71
Figura 29. O corpo é energia, equilibra e desequilibra a cada ação...	72
Figura 30. Na vida indígena o compartilhamento é com água...	73
Figura 31. O corpo em Âkré Ok (gavião) comunica discursos...	74
Figura 32. Dança <i>MEJKUMEREX!</i>	76
Figura 33. Pintura Corporal em Âkré ok (gavião) no corpo artístico...	77
Figura 34. Pintura base em Âkré ok...	78
Figura 35. A experiência artística como forma de entender a experiência do corpo...	79
Figura 36. Primeira Apresentação – momento estático no giro microcosmo.	83
Figura 37. Segunda Apresentação – giro macrocosmo.	85
Figura 38. Terceira Apresentação – macrocosmo (salão).	87

## **LISTA DE ESQUEMAS**

Esquema 01. Teia de pensamento da atividade criadora.

16

## SUMÁRIO

<b>FIOS NA TRAMA DO BURACO DO TATU</b>	12
<b>1 CORPOGRAFIA TRAMADA NA EXPERIÊNCIA</b>	17
<b>1.1 Etnoações</b>	25
<b>1.2 Ativismo Etnocenológico</b>	35
<b>2 CORPOGRAFIA JÊ</b>	44
<b>2.1 Mejkumerex – OK</b>	53
<b>2.2 Mejkumerex – Kumerex</b>	60
<b>2.3 Mejkumerex – Mej</b>	74
<b>2.3.1 Experimento Artístico Círculo de Pykatôti</b>	79
EXPERIMENTO N° 1	83
EXPERIMENTO N° 2	85
EXPERIMENTO N° 3	86
<b>VOOS EM ÂKRÉ</b>	90
<b>REFERENCIAIS EM AFETO</b>	91

## FIOS NA TRAMA DO BURACO DO TATU

Os fios de contato que tramam uma teia de aranha, ligam-se assimetricamente a outros pontos. Ao tecer uma trama, as aranhas constroem estruturas moles que se comunicam por meio dos fios. Cada teia é construída dentro de uma lógica particular, em que cada aranha determina por onde começar, e quais fios se conectam na compreensão do trajeto de um determinado fenômeno investigativo.

No caso do Povo indígena Mëbêngôkré-Kayapó o pensamento sobre determinado fenômeno acontece de forma contínua e descontínua. E nesse trabalho é tramado conforme a experiência teórico-prática traduzida na *corpografia*. Essa experiência artístico-reflexiva é tramada pelas noções que oscilam entre *mej* e *kumerex* na construção ética e estética a partir do perspectivismo indígena Mëbêngôkré; no qual a noção *mej* expressa *a beleza que valoriza além da estética os esforços e os indivíduos por redes de trocas fluidas e mútuas – compartilhando beleza*; e *kumerex*, seria o mais próximo da ideia de ‘tradição’ para o Povo Mëbêngôkré.

Nos caminhos que levam tramas corpográficas estão o agenciamento de artistas-etno-pesquisadores na tradução dos afetos do trabalho de campo-vida. Ao corpografar a experiência corporal em uma construção lógica e deontológica, pretendem-se tramar fios de autorreconhecimento a partir do processo investigativo vivido corporalmente no trabalho de campo e continuado no envolvimento do processo criador, onde a experiência corporal tramada em trabalho de campo sugere fios de proposição teórico-prática e teórico-metodológica como uma das premissas fundantes da Etnocenologia.

Na proposição de uma teia circular como imagem disparadora do *habitat* indígena, encontram-se a ligação por hexágonos, como forma mais recorrente de uma trama aracnídea nesse contexto, onde os fios são construídos e se ligam aos trajetos de cada aranha. Neste trajeto irei optar por uma trama fluida, onde as tessituras correspondem por si só suas amarrações a partir da experiência do corpo e da vivência em trabalho de campo.

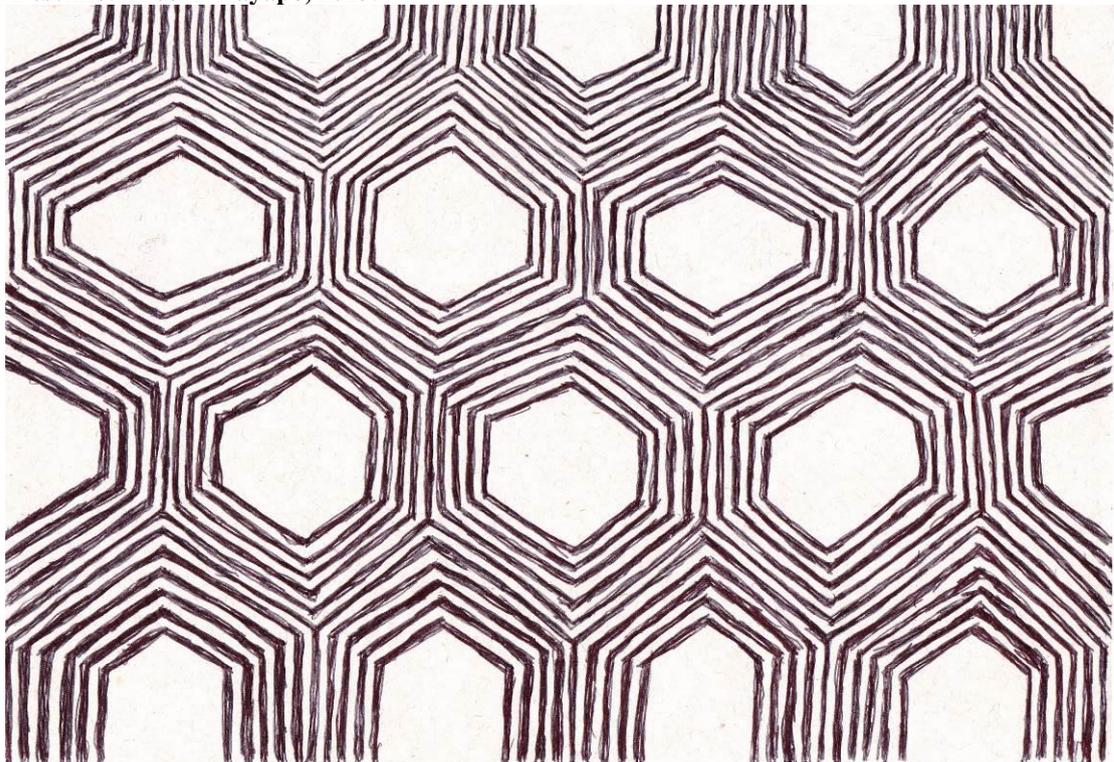
Cada trajeto tece conexões da forma que poderia ser contado um pensamento a partir da compreensão de um mundo particular na experiência vivida. Esse *trajeto* “remete à articulação de um sujeito com seus objetos de interesse e com outros sujeitos, cujos interesses, ainda que parcialmente, comuns, se encontram na encruzilhada das Ciências e das Artes, onde múltiplos grupos de pesquisa se formam e se transformam ao longo do tempo” (BIÃO, 2009, p. 21).

Pois os trajetos são os caminhos de constituição em tramas que correspondem ao meu encontro consanguíneo, afetivo e espiritual com o Povo indígena Mëbêngôkré-Kayapó. Onde a Universidade Federal do Pará tem papel fundante na ligação dos fins que se constituem no desejo de tramar e compreender a si na história colonizadora.

A imagem da teia da aranha é imaginativa, metafórica. É uma imagem disparadora e inventiva. Porém há relações na teia de compreensão com os mitos na lógica ameríndia. Pois podem ser compreendidas a partir da ordem das coisas no *perspectivismo indígena* (VIVEIROS DE CASTRO, 2013), onde os mitos, as pinturas corporais, etnojoias, comportamentos, experimentações artísticas, compartilham discursos não verbais, potentes para um processo criador.

Acredita-se que os Mëbêngôkré vieram por meio de um buraco (fio) de “tatu” que interligava o espaço externo ao Planeta Terra. Nesse sentido a vida Mëbêngôkré no Planeta Terra possui na contemporaneidade, a pintura *kaprã ok* como história fundante do Povo. O modo como o pensamento e a vida indígena estariam organizados no tempo e no espaço, decorre dos padrões em *kaprã ok* de forma mais evidente no corpo, nos objetos, que são tecidos a partir da referência hexagonal compartilhada em *kaprã ok*.

**Figura 01.** O padrão *kapran ok* foi registrado em papel seguindo o mesmo procedimento metodológico utilizado por Lux Vidal (1992). Esse desenho foi realizado na aldeia de Apejti. Desenho: Yréó-Y Kayapó, 2013.



Fonte: Acervo do Autor.

Enquanto os Xikrin empregam linhas finas, fechadas, paralelas, verticais e horizontais – padrão *tepi-ôk* (espinha de peixe) – os Mëbêngôkré aplicam o padrão *kaprã-ôk* (casca de tartaruga), hexagonal. Tanto os Xikrin quanto os Mëbêngôkré vieram de uma mesma matriz e apresentam muitas diferenças e aproximações na contemporaneidade. Essas diferenças aparecem com maior amplitude entre os grupos mais afastados espacial e historicamente, isto é, entre os Povos Kayapó-Xikrin e Kayapó do Xingu. Esses por sua vez compartilham o mesmo tronco linguístico Jê. Esses dois referenciais determinam estilos diversos e possibilidades estruturais diferenciadas de combinar e ordenar elementos gráficos internos.

Com isso, intui que essas diferenças coexistem em possibilidades de uma mesma matriz. Esse compartilhamento matricial está em movimento, nos traços-fios da pintura corporal em transformação no tempo-espaço. As linhas hexagonais como imagem disparadora ao pensar formas de ver o mundo e compartilhar beleza – *mejkumerex*.

Levando em consideração a ideia do mito como narrativa histórica e sociocultural no *multinaturalismo* indígena, propõe-se identificar relações míticas na corpografia do Povo Mëbêngôkré para fins artístico-reflexivos. Nesse sentido:

Os mitos e os ritos mudarão, mas com um certo atraso e como se fossem dotados de uma persistência que, durante um tempo, preservasse neles toda ou parte da orientação primitiva. Então, através deles, esta permanecerá agindo indiretamente para manter as novas soluções estruturais na linha aproximativa da estrutura anterior. (LEVI-STRAUSS, 1989, p. 85).

O tempo transformou relações. Porém algo de muito peculiar ainda persiste na comunicação entre os membros do Povo. O que ocorre ao meu ver nesse contexto, é o processo de silenciamento em decorrência da invasão no território brasileiro com o objetivo de exploração e também pela identificação do bicho com carapaça hexagonal que se encontrava em maior variabilidade das espécies de jabutis em território amazônico, em comparação ao cerrado, de onde esses Povos vieram. Essa transformação que este trabalho pretende corpografar, levando em consideração as noções de *corpo* (VIVEIROS DE CASTRO, 2015) no perspectivismo ameríndio, expressa discursos indizíveis e por vezes invisíveis dos segredos da floresta.

“Sem dúvida, existe qualquer coisa de paradoxal na ideia de uma lógica cujos termos consistem em sobras e em pedaços, vestígios de processos psicológicos ou históricos” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 51) ou espirituais. Contudo, quem diz lógica diz instauração de relações necessárias. Onde essa lógica necessária está na intenção de reconhecimento de fios que ligam a minha ancestralidade indígena como descendente Mëbêngôkré na corpografia da

experiência vivida corporalmente.

Nesse trajeto venho percebendo que as tramas que intuitivamente venho construindo junto com os indígenas Mëbêngôkré são fundamentalmente fios de autocompreensão. Assim, qual a trama de autorreconhecimento teórico-prático são tramadas na corpografia a partir do perspectivismo indígena do Povo Mëbêngôkré? Sentir-se parte dos fios de resistência é o que assegura potentemente tramas fortes que interligam pontos firmes e moles da corpografia. A corpografia possibilita criar amarrações como possibilidades do diálogo acadêmico-artístico, onde corporeidades são compartilhadas na trama teórico-prática.

A cada investigação experimento corporeidades *entre* a corporeidade Mëbêngôkré e a corporeidade do artista-etno-pesquisador. São experimentos artísticos de compartilhamentos dos estados (corporeidades) como potencialidade metodológica de compreensão do fenômeno investigado. Na constituição dessas tramas os aspectos lógicos e deontológicos estariam no esforço das amarrações ao tecer oscilações teórico-práticas e teórico-metodológicas.

Nesse contexto, os aspectos lógicos diriam respeito diretamente às questões do trato intelectual dos problemas científicos; enquanto que os aspectos deontológicos se remeteriam às questões relacionadas às atitudes capazes de nos fazer distinguir os modos próprios dos profissionais em dado campo de trabalho. Sinalizando, ao mesmo tempo a fundamentação e a justificativa dos fundamentos das atividades e todos os aspectos de formação, e edificação, da ambiência material e institucional. (SANTOS, 2012, p. 74)

Por essa lógica particular, alguns fios seguem tecendo de forma independente dos outros fenômenos os quais denomino de *etnoações* e *ativismo etnocenológico* como proposições metodológicas de aproximação e compreensão dos indivíduos responsáveis pelo fenômeno. Essa condição é necessária para se chegar à outra condição, responsável pelo percurso metodológico da corpografia Mëbêngôkré tendo como campo a Aldeia de Apejti e Kikretum, ambas localizadas no Rio Fresco, afluente do Rio Xingu – São Félix – Pará – Amazônia – Brasil.

As tessituras investigativas, ligam-se aos estudos de Levi-Strauss (1989), Viveiros de Castro (2013; 2015), Lux Vidal (1992), Els Lagrou (2009), Antoni Lukesh (1976), e fundamentalmente o perspectivismo indígena Mëbêngôkré na experiência corporal ao longo de meu trabalho de campo-vida.

Na primeira parte desse trabalho, compartilham-se fios de compreensão metodológica das questões que suscitaram pensar caminhos possíveis ao corpografar um fenômeno. A corpografia grafa as experiências corporais no trabalho de campo como sugestão pulsante ao entender o contexto tramado lógico e deontologicamente pelo artista-etno-pesquisador. Onde

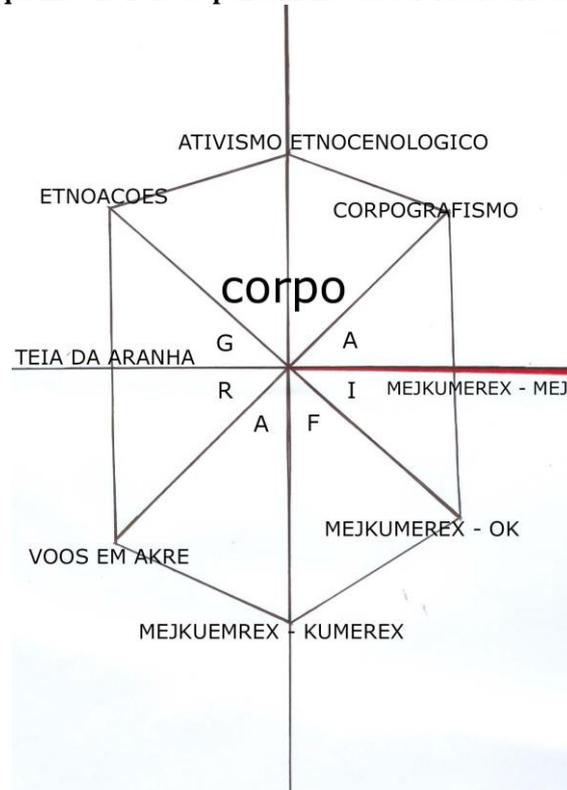
as etnoações e o ativismo etnocenológico dão base a essas experiências corporais e relacionais, bem como na identificação dos discursos grafados e aproximados ao corpo a partir da experiência artístico-reflexiva do investigador tramado no fenômeno pesquisado.

Na segunda parte do trabalho estão as corpografias Jê – Mëbêngôkré-Kayapó – grafadas no senso de beleza – *mej* e tradição – *kumerex* indígena Mëbêngôkré. Essas grafias estão relacionadas às questões práticas (estados artísticos) e teóricas (noções de corpo). Esses fios tramam a construção do objeto artístico e me direcionam para o trânsito epistemológico em Artes. O saber localizado no trânsito entre teoria e prática em que o estado liminar do artista, do vir a ser indígena e pesquisador, estão tecidos na construção de meus discursos levados à cena, fazem-me questionar quais os estados e suas materializações ético-estético do perspectivismo indígena estão organizados no experimento Círculo de Pykatôti?

Essas motivações me levam a pensar que, ao longo do construtivismo do conhecimento científico que é compartilhado pelas PCHEO – Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados, estariam deixados de lado as relações congêneres existentes na relação humano-bicho e suas relações míticas do Povo indígena Mëbêngôkré.

Com isso, teia da aranha decorre dos trajetos pertencentes a cada aranha. Nesse momento apresento a imagem disparadora ao pensar fios de compreensão metodológica para este trabalho investigativo:

**Esquema 01. Teia de pensamento da atividade criadora.**



Fonte: Acervo do Autor.

## 1 CORPOGRAFIA TRAMADA NA EXPERIÊNCIA

Quais procedimentos metodológicos poderiam auxiliar uma escrita singular a partir de um contexto cultural ainda não aproximado nas bibliografias em Artes Cênicas? Como corpografar materialidades, afetos, vivências necessárias como identificadoras de matrizes para fins de experimentação artística? Como escrever corporalmente a oscilação teórica e prática, lógica e deontológica como resultado de uma escritura artístico-científica?

Essas questões foram motivadoras para pensar as tramas deste trabalho. Inicialmente fui descartando tramas conectivas que me levavam aos domínios sistêmicos hierárquicos de colonização globalizante. Mas ainda assim é um território difícil, delicado e perigoso do autoconhecimento das posturas de nossas práticas culturais como colonizados em nossas obrigações acadêmicas. Pensava todo momento nos problemas da *tradução*, lembrando assim, *traição*; e me perguntando frequentemente quem realmente devia trair?

Ao recordar dos procedimentos ao analisar um determinado corpo a partir dos conceitos do campo das Artes Cênicas, esbarrava em procedimentos um tanto duvidosos tramados do cânone na prática teatral. Pensava que talvez os procedimentos de análises de movimento em Artes Cênicas poderiam dar conta das tramas de meu trajeto atual. Procedimentos que poderia também denominá-los de corpografia, mas a partir de outras amarrações. À exemplo o método das *ações físicas*, que:

Como sabemos, o conceito de *ações físicas* foi primeiramente elaborado por Constantin Stanislávski (1863-1938), após inúmeras etapas de aprendizado e prática teatral. No início, nas montagens dos *voudevilles*, ele constata que o trabalho do ator consistia na simples repetição de procedimentos e códigos que caracterizavam as personagens e as situações. (BONFITTO, 2011, p. 21-22).

Segundo Matteo Bonfitto, nesse momento se pretendia chegar ao que *é dito* no trabalho com os textos de Tchêkhov, que em muitos momentos não corresponde ao que se “sente” ou ao que se “pensa”. É necessário que o ator atinja um profundo conhecimento da própria personagem. Muitos desses procedimentos de criação teatral podem ser manipulados na criação metodológica da criação artística. O método das *ações físicas* até certo ponto pode ser eficiente como caminho. Pode ser levado as considerações ulteriores dessa abordagem ao método das *ações físicas*. Como por exemplo as contribuições “a pré interpretação e as diferentes matrizes” (BONFITTO, 2011, p. 37) em Vsevolod Meierhold, em suas linhas de forças motivas.

Ou em Rudolf Laban ao propor o método de Análise do Movimento e suas influências da ginástica rítmica de Delcroze; ao elaborar um treinamento diferenciado para o bailarino

para a constituição da *Dança Livre*. Considerando assim, “o movimento como sendo o principal meio de expressão humana, que abrange o tangível e intangível das necessidades do homem, função esta não concretizáveis pela palavra” (BONFITTO, 2011, p. 49). Ou também como estrutura para caminhos analíticos dos discursos do movimento a partir de quatro fatores: Peso, Tempo, Espaço, Fluência; por meio de tabelas, define as propriedades de cada um desses fatores e das possíveis combinações entre eles.

Até mesmo Antonin Artaud, segundo Bonfitto (2011), na *respiração e materialização dos sentidos*, contribui com o método das ações físicas, onde a *palavra*, o *gesto*, são anseios de um “teatro total”. Ou mesmo, Étienne Decroux em sua proposição do *ator dilatado* nas elaborações teóricas, sendo, esse artista francês, fruto de uma longa experiência prática, como ator, mimo e pedagogo e sua crítica ao “império do texto” – escrito antes da concepção do espetáculo. Ou ainda, Bertold Brecht, no *gestus* como síntese da dialética da ação; Ou mesmo Jerzy Grotóvski em sua proposição dos impulsos e suas in/tensões. (BONFITTO, 2011).

Essas abordagens podem facilmente serem encaradas como métodos ao corpografar um fenômeno. Ao lembrar das perguntas feitas anteriormente, recordo-me das aulas de História do Teatro na Graduação em Teatro da Universidade Federal do Pará, onde os métodos e metodologias que constituíam a materialidade artística, propunham, em seu interim, o desenvolvimento dos resultados a partir primeiramente de uma noção de corpo global, e em segundo lugar, o dogmatismo da apreensão das técnicas em detrimento da experiência.

Nem entro no problema da categoria “teatro” pois por si só já é bastante problemática para a intenção metodológica a qual pretendo neste trabalho. Mas prefiro evidenciar que os conhecimentos presentes na história das Artes Cênicas funcionam para fins metodológicos e pedagógicos, ao olhar a história como processo colonizador. Mas em nenhum momento dão conta das multiplicidades dos contextos culturais e naturais distintos, bem como quaisquer outros círculos hermenêuticos tramados no contexto universalizante, globalizante.

Esses procedimentos são frágeis e fortalecem discursos hegemônicos, estruturais. A tradução nesse contexto leva a traição dos pensamentos em ação baseados nos discursos indígenas por exemplo. O pensamento aqui investigado é visto por uma outra perspectiva. A partir da perspectiva indígena os procedimentos se adensam, dão vida ao fenômeno pesquisado, desvendam saberes corporificados em minhas experiências ontológicas.

Até então, o que denominei *corpografismo*<sup>1</sup> (CABRAL, 2013) fica cada vez mais

---

<sup>1</sup> Tradução de quatro pinturas corporais indígenas (em maior frequência no corpo Mëbêngôkre da Aldeia de Apejti) em movimentos, compondo noções de treinamento corporal para atores.

claro no decorrer do tempo, que seria um dos possíveis fios metodológicos em *corpografia*. Ao traduzir fios condutores de compreensão teórico-prática e teórico-metodológica do tema pesquisado, começavam a aparecer caminhos que aproximavam metodologicamente o “entre” duas corporeidades: indígena Mëbêngôkré e o artista-etno-pesquisador.

O estado liminar dessas corporeidades, processam mudanças ontológicas de si. Esse estado liminar dos processos de transformação ocorre normalmente em uma prática artística, nas transformações dos ensaios e possibilidades de treinamento para apresentar discursos cênicos para o outro, transformando-as a cada apresentação. Ao se transformarem deixam fios de compreensão de/sobre o fenômeno investigado.

Com isso, ao pensar formas de grafar o corpo, me encontro tecendo formas investigativas em uma lógica-metodológica. Essas também são aproximações a outros campos do conhecimento transdisciplinar. A necessidade nesse momento é identificar outras compreensões das possíveis amarrações, onde a experiência corporal é fundante. A experiência do corpo como premissa da Etnocologia, traz como postura científica e deontológica, teórica e prática, como oscilações de fios metodológicos da criação de novos métodos a partir da experiência do corpo no trabalho de campo-vida.

Essas oscilações aparecem no compartilhamento teórico-prático, lógico-deontológico, *mej* e *kumerex*, por exemplo. A oscilação em *mejkumerex* é compartilhada na última parte deste trabalho, onde irei apresentar tessituras de possibilidades teórico-prática na compreensão da experiência ao corpografar um fenômeno. Nos processos lógicos tramam questões do “trato intelectual dos problemas científicos” solucionados na experiência vivida corporalmente para fins de atividade artística.

Em oscilação aos processos lógicos, estariam as questões envolvendo a deontologia no dever de relacionar atitudes capazes de nos fazer distinguir os modos próprios em dado campo de trabalho. Reconhecer o saber do praticante, se autopraticar os modos de estar no mundo, as nomenclaturas que decorrem das formas de organização do corpo, e fundamentalmente viver noções corporais em contextos distintos aos nossos. Tal potência é levada à materialidade ao pensar as experimentações artístico-reflexivas das diferentes formas de construção do corpo e da pessoa.

Essas oscilações são premissas fundantes para este trabalho. Estariam nas motivações que tecem as corpografias, em que o não dito está em detrimento do dito verbalmente. Essas formas de comunicação ausentes do texto verbalizado são potencialidades das identificações das corpografias. Nessas identificações por outras escritas, encontra-se formas de organização do corpo por meio de um aspecto cognitivo próprio.

Por exemplo, ao ir em uma aldeia indígena eu estaria mais preocupado primeiramente em encontrar relações de proximidade com o Povo. Em segundo lugar tentaria encontrar suas noções de corpo para compreender como os corpos se organizam naquele contexto. Essas noções poderiam ser criadas metodologicamente pelo pesquisador que corpografa o fenômeno, ou mesmo encontrar nas bibliografias (próximas ao tema) em que os fios de compreensão teórica dos aspectos mais pulsantes, sejam identificados para serem investigados corporalmente.

O corpo grafa experiência ao identificar sugestões na organização corporal para o olhar do outro. Roupas, acessórios, cheiros, gestos, comportamentos, espaço, tempo, são alguns dos exemplos de aspectos que podem ser identificados e analisados em um determinado fenômeno. São compartilhamentos das experiências de si (afetos e desafetos) corporais vivenciados pelo pesquisador no trabalho de campo-vida.

Os fios teóricos de Lux Vidal (1992), Armindo Bião (2009), Levi-Strauss (1989), Eduardo Viveiro de Castro (2013; 2015), Els Lagrou (2009), puderam possibilitar tramas de maior resistência com o fenômeno no caso da corpografia *Jê visto mais à frente*. Essas identificações teóricas se deram no processo e na necessidade da conexão de pontos de contato sobre a compreensão do fenômeno tramado e compartilhado posteriormente nesse material, onde essas discussões compartilham caminhos metodológicos tecidos na experiência do corpo *encorporado*<sup>2</sup>.

Esses procedimentos ao trazerem elementos e continuarem a experiência corporal do campo para uma outra realidade, no caso da realidade artística, me conectavam ainda mais ao campo. Os fios continuavam tecendo outras dimensões conectivas, algo que transcendia a experiência corporal unicamente. Mas isso são outras questões. O importante nesse momento é perceber a potencialidade da corpografia como caminho e postura pré-paradigmática, lógica e deontológica como contradição aos trajetos investigativos para o campo das Artes Cênicas.

O que me refiro é a necessidade fundamental do artista-etno-pesquisador ao tramar suas corpografias. Pois isso justifica “a qualidade, simultaneamente essencial e existencial do interesse do sujeito em seu objeto e trajeto de pesquisa, sem a qual não se pode construir competência” (BIÃO, 2009, p. 40).

Nessa apetência tramo conhecimentos acessados e seus compartilhamentos em que estes conhecimentos que me conferiram muitas das vezes o segredo, os quais precisam ser repensados no compartilhar dos saberes. São muitas das vezes segredos refletidos e potentemente

---

<sup>2</sup> A experiência como base do conhecimento nativo compartilhado por meio da performance. Epistemologias e práticas nativas que realizam a unidade do sentir, pensar e fazer. (SCHECHNER, 2013, p. 38).

trabalhados em formas criativas de realidades artísticas.

São tramas políticas na utilização dos conceitos e categorias pulsantes no saber tradicional que nos interessa nesse momento. Encontrar logismos corporais próprios; abordagens em tessituras pontuais; tramar trajetos de pesquisa como postura metodológica fundante. Não precisamos dar voz a ninguém, precisamos falar da gente, do nosso Povo, nos entender como indivíduos tramados num processo colonizador. Essas tramas são importantes em corpografia.

Pretende-se acima de tudo, ser político no contexto acadêmico-científico. Ir tecendo tramas não hegemônicas numa escrita lógica e deontológica, onde a traição científica está tramada nas escolhas e utilização de referências teóricas, nas nomenclaturas e nas posturas dos compartilhamentos acadêmicos. Optar caminhos que não nos levem olhar um determinado fenômeno a partir de procedimentos criados na lógica eurocêntrica.

Nessa postura epistêmica as experiências do corpo em campo e suas proposições artísticas são fundamentalmente tramas importantes no conhecimento artístico de si. Assim quais as formas de grafar um fenômeno cultural distinto para fins de experimentação artística? Sinceramente, até hoje ainda não sei realmente quais os caminhos levam a traição, talvez eu aprenda nos percalços da pesquisa-vida. Mas acredito que a apetência do sujeito e seus comprometimentos deontológicos com os sujeitos da pesquisa, poderiam assim sugerir soluções no trajeto investigativo nas coletas de dados por exemplo. O processo de criação em Etnocenologia, principalmente feita na Amazônia, possibilita novas tramas de compreensão em suas abordagens junto ao Grupo de Pesquisa TAMBOR<sup>3</sup>, criando grandes aproximações.

Ao traduzir em *corpografismo* (CABRAL, 2013), minhas experiências corporais, aproximações teóricas entre campos do conhecimento, e a perspectiva indígena, estaria pensando também como fortalecer um conhecimento “entre”, na/da pesquisa artística.

Esse estado de liminaridade e pré-paradigmatismo que queria aproximar em minhas investigações, não se refere como um método fixo. Mas sim, caminhos em *corpografismo*, considero que os Fatores de Movimento em Rudolf Laban (1978) estariam como sugestão para a análise do movimento artístico. Nada está estruturado e nem se pretende estruturar. Mas aproximar realidades, traduzi-las, estranhá-las.

O registro fotográfico, audiovisual ou qualquer outra forma de registro, por exemplo, podem ser outra possibilidade de documento resistente das comprovações entre tramas. Nesses registros, estão o compartilhamento visual; nesse caso, como forma de materializar

---

<sup>3</sup> Grupo de Pesquisa CNPq-2008, coordenado pelo Professor Dr. Miguel Santa Brigida. Para mais informações sobre o grupo, acesse o endereço eletrônico: [www.etnocenologiaamazonica.net](http://www.etnocenologiaamazonica.net)

por meio de imagens as possibilidades das formas como outros corpos constroem suas escritas corporais de pensamentos em ação relacional.

Esse pensamento organiza por meio da estética dos corpos em ação relacional, o que chamaria de “performativo, de percepção: os animais e outros não-humanos dotados de alma ‘se veem como’ pessoas, e portanto, em condições ou contextos determinados, ‘são’ pessoas, isto é, são entidades complexas com uma estrutura ontológica de dupla face (uma visível e outra invisível)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 43-44).

Nos fios que tecem este trabalho, encontramos tessituras em contato, ao compreender a lógica ameríndia do Povo Mëbêngôkré-kayapó por exemplo. Onde a partir da experiência ao longo dos seis últimos anos de trabalho de campo-vida desde 2012, compartilho experiências teórico-práticas de meu percurso investigativo. Onde a experiência do corpo em campo retorna a cada trama, pensamentos em ação de autorreconhecimento indígena a partir das práticas artísticas. O que acontece ao contrário também: ao propor refletindo meu corpo na cena, entendo mais facilmente a experiência do corpo em campo tramado cientificamente em meus processos de identificação com o Povo Mëbêngôkré.

1- O Corpo da pesquisa; 2- O Corpo na pesquisa; 3- Quando o meu Corpo é a pesquisa. Esta tríade resultante aponta para os seguintes aspectos: 1- O corpo da pesquisa no que concerne aos aspectos teóricos transdisciplinares elencados da Etnocologia, amalgamados pelo pesquisador enquanto estrutura do pensamento e do fluxo argumentativo na construção de um corpo epistêmico; 2- Refere-se ao incondicional envolvimento do corpo do pesquisador imerso no fenômeno espetacular eleito, não permitindo distanciamentos e sim, a vivência profunda no plano interno, destacando a emoção e cognição para a geração de conhecimento; 3- Quando o próprio corpo do pesquisador e sua prática espetacular é o fenômeno investigado. (SANTA BRIGIDA, 2016, p. 139)

O corpo grafa experiências. Sendo os discursos grafados e/ou aproximados ao corpo. Assim quais discursos constroem o corpo no cotidiano – extracotidiano; visível – invisível. Esse corpo aproxima e transforma códigos por temas implícitos e compartilhados entre os membros de uma determinada cultura. Nos movimentos animal-bicho criados no trabalho anterior (CABRAL, 2013), pensei na união dos fatores vitais animados e inanimados tão importantes ao pensamento ameríndio que resistem nas formas e códigos existentes e grafados no corpo indígena. Nas noções de treinamento corporal proposta pelo trabalho, a partir das pinturas indígenas – qualidade de movimento animal-bicho, pude sentir no corpo artístico, o corpo animal-bicho. Tal perspectiva aciona formas de compreensão do fenômeno pesquisado.

Ao apresentar essa abordagem teórico-prática, o *corpografismo* (corpografia) é uma maneira de compreender corporalmente como a ideia animal-bicho, por exemplo, é construída no corpo Mëbêngôkré. Esses pensamentos em ação que encontro ao longo de meus trabalhos

de campo, na tensão epistemológica, desde 2012, em aldeias indígenas do tronco linguístico Jê, localizadas no sul e sudoeste do Pará, me levaram a crer que os modos de grafia corporal são parte da compreensão cosmológica do cotidiano, da pessoa e do lugar. Todos coexistimos grafando em nossos corpos nossas experiências da vida em processo contínuo.

Muitas questões surgem na liminaridade do fazer científico ao pensar as corpografias. O limiar da escrita etnocenológica, do trabalho de campo-vida, e dos compartilhamentos acadêmicos. O estado “entre” essas questões traduz a experiência radical de um trabalho de campo conectado em referenciais que resistem na trama das traduções, dos objetos, e dos afetos.

A corpografia neste momento conflui teoria e prática debruçada nessa perspectiva “implicando aspectos fundamentais de sua constituição que se convertem em critérios últimos de aceitação de sua cientificidade” (SANTOS, 2012, p. 73-74). Distinguido os modos próprios do saber tradicional dos fundamentos da atividade nativa para fins artísticos. A partir dessa disposição perceptiva e reativa na escuta e na trama corporal vivenciada com o corpo em campo.

Com isso as tramas do corpo mítico são restauradas na liminaridade do corpo artístico e transformadas em outras coisas. As coisas que interagem com a plateia ou mesmo transeuntes em uma *performance* artística. Onde premissas norteadoras dos pensamentos nativos são de alguma forma fortalecidas com fios de compreensão das corpografias como método pré-paradigmático, aberto e transdisciplinar.

Nas corpografias encontro a materialidade do processo criador como gerador das respostas em campo, bem como o campo potentemente fundante das questões artístico-reflexivas, pois o corpo, em suas diferentes noções para seus determinados contextos, sugere formas de escritas corporais singulares. Essas formas de escritas podem ser acessadas na pesquisa de Ana Moraes<sup>4</sup>, realizada em um ritual de Terreiro de Candomblé, no qual descobre denominações tipológicas de diferentes noções de corpo identificadas por ela, e também nomeadas por espíritos “baixados” nos rituais de Candomblé por ela pesquisados.

Essas grafias, escritas em processo, nos dão a lógica estabelecida no contexto presente da construção do Povo em sua corporeidade como materialidade potente dos estados artísticos do processo criador. Uma lógica anti-imperialista, antiglobalizante, anti-hierarquizante de criar textos corporais, verbais, sensoriais, imagéticos, sonoros, etc.

---

<sup>4</sup> Mestre e Doutoranda em Artes – Instituto de Ciências da Artes – ICA – UFPA. Tem especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo – ICA – UFPA, e em Psicopedagogia Preventiva pela Universidade do Estado do Pará. Possui Graduação em Pedagogia – ICED – UFPA.

Tal comprometimento está tecido na competência do artista-etno-pesquisador no “conjunto de capacidades, experiências e práticas que pode permitir ao sujeito a plena consecução de seu projeto” (BIÃO, 2009, p. 40). Essas tramas estão nas ativações etnocenológicas em seu ativismo político materializados nos discursos artísticos. Ativações, dão-se a partir da responsabilidade, mediação e/ou agenciamento artístico das demandas e dos discursos do corpo *encostado*<sup>5</sup>. Um ativismo político-artístico encostado no pesquisador em sua experiência no trabalho de campo.

Essas posturas epistemológicas flexibilizam a pesquisa artística no encontro de contextos diferentes dos nossos, mas que completam e passam, a partir de então, fazerem parte da gente. No caso de meu percurso investigativo, tive a sorte dos fios de compreensão do contexto estudado ao longo desses últimos anos, entrelaçarem ao meu contexto universitário e de vida. A existência do outro (indígena) fazendo parte de minha coexistência na pesquisa-vida ao descobrir parentes maternos dentro de aldeias indígenas localizadas nas margens do Rio Fresco.

Ao iniciar esses estudos, cada vez mais tramado corporalmente, dou-me conta que os procedimentos em *corpografia* são flexíveis e cada pesquisador adota os seus a partir de suas experiências de vida no trabalho de campo. Mas a identificação das experiências na trama da construção artística é uma característica peculiar das análises em corpografia. O que não se pode deixar de lado é a experiência corporal, dos afetos e desafetos do trabalho de campo e suas formas de registro, sistematização lógica da escrita e proposição artística.

A corpografia como método de compreensão e análise da prática cultural e do estado artístico, ainda está em construção. Prática, por identificar compreensões em processos de transformação histórica e socioculturais, motivados por grupos culturais distintos na construção do corpo e da pessoa. Estado, na construção do objeto artístico como premissa etnocenológica de construção criativa na trama criadora.

Antes disso é necessário apresentar um percurso de construção dos afetos tão caro à Etnocenologia e fundamentalmente potente ao entender os modos de compartilhamentos de escrituras artístico-reflexivas, onde a *corpografia* pretende-se estar. No mergulho da experiência em campo-vida, dos comprometimentos e responsabilidade com o fenômeno pesquisado, bem como proposições artístico-reflexivas, surgem outros caminhos. Esses não necessariamente os da delimitação da pesquisa, mas que confluem conhecimentos e trocas entre os sujeitos da pesquisa num continuum.

---

<sup>5</sup> Ver na Dissertação de Mestrado “Odô Oyá: da espetacularidade do Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle ao corpo-cena”, de Ana Claudia Moraes de Carvalho (2014).

Assim essas tramas são tecidas a partir da experiência no trabalho de campo que irei compartilhar a seguir, identificando assim, potencialidades de agenciamento lógico e deontológico na pesquisa em Artes, encontrando fios condutores que me levaram a compreensões do fenômeno estudado o qual denomino *etnoações*.

Com isso, as etnoações interagem sensivelmente nas capacidades de agenciamento no *ativismo etnocenológico*, bem como os fios metodológicos das corpografias. Ao viver o fenômeno, seus modos de compartilhamento de beleza (pode ser *mej*) e tradição (pode ser *kumerex*), esses agenciados pelos indivíduos por meio de teias que fazem sentido e são compartilhados entre seus membros. Assim apresento a seguir, fios de compreensão do fenômeno por meio de derivações onde a experiência do corpo é a fundante reflexão do processo criador.

## 1.1 Etnoações

Quando meu corpo está tramado no contexto da pesquisa, ele apresenta sinais que lhe conferem um saber único aliado às práticas performativas do corpo em ação, atenuados pela comunicação de suas responsabilidades e compromissos com o estar junto coletivamente dentro da aldeia. E quando está fora, apresenta sinais de conexão com a experiência vivida. Essas experiências estão presentes nos estranhamentos das formas de organização corporal entre Povos indígenas, por exemplo.

Lembro-me quando estive com parentes indígenas da etnia Tembê Tenehara em um local público na cidade de Belém do Pará, eles sem adereços, ou cocar, ou pintura, passavam despercebidos na mistura heterogênea do fluxo da cidade. Nesta mesma ocasião, vi uma mulher negra muito bonita atravessando a rua, muitas pessoas que estavam no local, olharam sorratamente para ela.

Naquele momento percebi que diferentemente da questão negra, em que o fator fenotípico é ação performativa dos conceitos e pré-conceitos historicamente estabelecidos; na questão indígena ocorria de forma diferente. O fator fenotípico altera devido algumas características bastante marcantes dos olhos e cabelo como forma de identificação mais apurada dentre os diversos subgrupos indígenas. Porém o que estabelece a tensão cultural dos corpos indígenas, neste caso, são os códigos grafados e aproximados ao corpo.

Já na experiência com os indígenas do subgrupo Mëbêngôkré-Kayapó existem práticas performativas que aproximam indígenas no tempo e espaço. Por meio das imagens

encontradas neste trabalho, vamos identificando, cores, corte de cabelo tradicional, comportamentos dentre as etnias do subgrupo Kayapó.

“Entre os Jê, a ornamentação corporal recebe extrema elaboração que expressa aspectos sociais e filosóficos. As soluções para essa elaboração, entretanto, diferem entre esses povos. Os Xinkrin, por exemplo, desenvolveram uma pintura geométrica, usada no cotidiano e em ocasiões rituais. Os Xavante, por outro lado, encontraram outras soluções nas combinações de enfeites corporais com pinturas em vermelho e preto, combinações estas usadas apenas em rituais” (MULLER, 1992, p. 142).

As diferenças de organização externas a partir desse momento inferem modos estéticos bastante específicos de cada subgrupo que torna diverso sua identificação para um indivíduo distante dessas aproximações. A aproximação dessas identificações fui percebendo nos afetos com os indígenas e suas demandas, que me levaram a pensar nas ações com esses indivíduos. Na imagem abaixo, por exemplo, o corte de cabelo e a pintura corporal inferem que esse indivíduo pertence ao Povo Mëbêngôkré:

**Figura 02. Criança Mëbêngôkré com a pintura de sua primeira nomeação identificando o início da vida característico das espinhas de peixe no rosto e corte de cabelo.**



Fonte: Acervo do Autor.

Na compreensão do estar “entre” as pulsões de compartilhamentos das ativações etnocenológicas por meio de métodos intuitivamente criados junto aos povos indígenas, estariam o que denomino, nesse momento, de etnoações. São ações com e entre os indivíduos

nas tramas afetivas do trabalho de campo. Ações que a princípio não convergem para a temática abordada do recorte investigativo, mas que fundamentalmente estão dizendo bem mais do que os objetivos estabelecidos no projeto de pesquisa.

As etnoações são formas tramadas anteriormente que me levaram a pensar os aspectos e o método de abordagem em corpografia como procedimentos acadêmico-artísticos de interação relacional, com objetivo de compreender os indivíduos e suas tramas que os constituem como sujeitos ativos na construção dos conhecimentos da vida. Esses conhecimentos são compreendidos por meio das interconexões entre sujeitos que interagem e fortificam outras tramas, motivando compartilhamentos acadêmico-artísticos em trabalhos em processo, junto às comunidades tramadas pelo pesquisador.

Nesse caso, algo foi além em meu processo investigativo, pois a cada etnoação eu reconheço particularidades em meu reconhecimento étnico e na potência criativa do compartilhamento das corporeidades indígenas. As etnoações ajudam o pesquisador a se conectar ao campo de pesquisa. Tal interação fortalece as tramas que teço a partir da categoria – *mej e kumerex* – em meu percurso lógico e deontológico como artista-etno-pesquisador no comprometimento e responsabilidade ao Povo, logo, ao fenômeno investigado.

Nas etnoações descobri tramas que interferem preponderantemente no percurso da pesquisa, e potentemente na mudança dela. Na ativação dos discursos junto aos Povos da floresta, encontro-me como indivíduo responsável, não apenas pelo compartilhamento de meus achados acadêmicos e/ou de vida (como descendente indígena), mas também pelas demandas provenientes do Povo indígena.

Nesse sentido, por essas ativações em estado relacional o qual eu denomino *ativismo etnocenológico*, entendendo o comprometimento e a responsabilidade com o grupo pesquisado, propondo, ouvindo e sugerindo questões que envolvem diferentes campos de necessidade individual e coletiva do Povo.

Essas etnoações devem ir além das publicações e compartilhamentos acadêmicos, onde o corpo é a ativação e compartilhamento em *mejkumerex*. E também o esforço dos indivíduos para fortalecer redes de trocas contínuas e descontínuas que motivam ativações etnocenológicas nas etnoações.

As etnoações em meu trajeto acadêmico, deram-se por meio da vivência e proposição corporal-afetiva fundamental para entender a corporeidade do Povo em questão. Porém pude perceber essas tramas vivenciando diferentes momentos com eles, que iam além da “coleta de dados” convencional.

A experimentação corporal de qualidades de movimento dos animais por exemplo,

descobri, brincando com as crianças na aldeia. Essas qualidades são ensaiadas em brincadeiras que apresentam movimentos animal-bicho. Estão presentes no cotidiano das crianças. Essa vivência motivou minhas proposições em corpografismo através da abordagem dos movimentos corporais dos animais presente em meu Trabalho de Conclusão de Curso em 2013. Tendo como objetivo propor, por meio das qualidades de movimento animal tramado na cosmovisão ameríndia, noções de treinamento corporal para artistas nas Artes Cênicas.

**Figura 03. Nesse momento meu corpo grafa experiência na compreensão dos movimentos e da observação do "macacão" com as crianças da aldeia de Apejti.**



Fonte: Acervo do Autor. Foto de Leonel Benitto, 2015.

**Figura 04. Posteriormente, o corpo grafa sons, memórias em ação com crianças indígenas da aldeia de Apejti.**



Fonte: Acervo do Autor.

**Figura 05. Aprendendo assim a experiência do corpo mítico encostado no treinamento para a floresta, aprendo ser criança engatinhando o animal-bicho.**



Fonte: Acervo do Autor.

Esta interação não mediada ocorre no compartilhamento das etnoações. Nesse momento estaria na aldeia para elaborarmos um projeto que após muitos esforços pôde ser concretizado. Uma das demandas da aldeia era poder divulgar os artesanatos feitos pelas mulheres indígenas, bem como oficinas de pintura em tela, na função de possibilitar uma nova forma de produto para ser comercializado pelas indígenas.

Nessa ocasião, percebia a recorrência da exploração do território indígena na Terra Indígena Kayapó, que gerava outras questões envolvendo extração de madeira ilegal, e utilização inadequada do rio. Com isso, precisei pensar estratégias de interação onde poderia compartilhar meus saberes em arte na intenção de potencializar recursos financeiros para a aldeia.

Assim no convívio com a aldeia ia conectando diferentes fios de compreensão lógica e deontológica de minhas relações de afeto. Essas compreensões davam-se no contato relacional com as crianças, agentes responsáveis pelos compartilhamentos iniciais em uma aldeia indígena. Mas também percebi que minha responsabilidade com a aldeia começava a ser tramada no compromisso social com o Povo.

Essas questões me faziam entender a partir das danças, das brincadeiras e no cotidiano da aldeia questões importantes sobre organizações do corpo indígena, bem como sua utilização no rio ou no centro da aldeia. Assim tais pontos, tramavam minhas proposições no campo artístico-científico.

**Figura 06.** No corpo, vivencio o Círculo que regula a manutenção da vida humana-bicho, as pessoas se olham frente à frente, assim como jogam.



Fonte: Acervo do Autor.

**Figura 07.** Com isso tramamos fios artísticos de autorreconhecimento da coletividade no Grupo Ameríndios Mex - criado como objetivo de tramar em 'laboratório do corpo' a compreensão de qualidades de movimento animal, vividos pelo corpo artístico na aldeia de Apeiti.



Fonte: Acervo do Autor. Foto de Rafael Cabral, 2013.<sup>6</sup>

Nessa ocasião, tive a necessidade de compartilhar experiências corporais do trabalho de campo com um Grupo de Extensão filiado ao Grupo de Pesquisa TAMBOR CNPq – 2008;

<sup>6</sup> Da esquerda para direita estão localizados Amália Silva, Max Kalled e Andréa Apolinário.

onde apresentava materiais teóricos, fotos, vídeos e sons da aldeia na intenção de acessar paisagens visuais e sonoras que materializavam o corpo artístico para fins da prática corporal.

**Figura 08. Realizando os primeiros voos no movimento em Âkré ok (gavião).**



Fonte: Acervo do Autor. Foto de Edmir Amanajás.

A partir do projeto *Niri-ô: mulheres-artistas-Mêbêngôkré* contemplado por meio da Bolsa de Criação, Pesquisa e Divulgação Artística do Governo do Estado do Pará no ano de 2015, foi possível realizar etapas de interação da comunidade com outros espaços fora da aldeia. O objetivo do projeto era facilitar o compartilhamento e a venda dos artesanatos e da produção das pinturas em tela realizadas pelas mulheres da aldeia.

Essa iniciativa tinha como justificativa as dificuldades do acesso, da comercialização dos produtos feitos pelas mulheres indígenas de Apejti; nas dificuldades de aquisição de bens de consumo, devido os conflitos políticos e tensões socioculturais presentes no território indígena; motivados pela extração do ouro e da madeira ilegal que levam à poluição da água e a devastação da Floresta Amazônica.

Na possibilidade de recurso financeiro, pude viabilizar a locomoção e o reconhecimento da comunidade de Apeiti aos membros de minha família, habitantes da cidade de Belém – PA, em uma aproximação familiar. Nessa visita, realizamos saídas performativas pela cidade de Belém, causando estranhamento na população paraense. A tensão que queríamos realizar, era a fricção entre culturas próximas, porém distantes da realidade cotidiana da cidade.

**Figura 09.** Meprire (crianças) organizadas em *mej* para uma saída performativa nos espaços públicos de Belém.

**Figura 10.** Mãe preparando o filho no pátio de minha residência em Belém do Pará.



Fonte: Acervo do Autor. Fotos de Rafael Cabral, 2015.

Nesse fio, tramamos um evento que aconteceu no Memorial dos Povos Indígenas – Belém – PA, com a presença de cinco estudantes indígenas da Graduação e da Pós-Graduação da UFPa, com o objetivo de palestrar sobre as questões da legalidade, saúde e educação dos povos indígenas, inerentes às aldeias dos indígenas convidados. Na programação do evento podemos contemplar os temas das mesas, assim como a programação completa do evento:

**Figura 11.** Arte de divulgação da Programação referente à terceira etapa do Projeto Niri-ô.

**PROGRAMAÇÃO**  
**PROJETO: NIRIO-MULHERES-ARTISTAS-MEBENGOKRE**  
 BOLSA DE CRIAÇÃO, EXPERIMENTAÇÃO, PESQUISA E DIVULGAÇÃO ARTÍSTICA – 2015

DATA: 20/12/2015  
 LOCAL: MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS (VER-O-RIO)

HORA: 09:00 – Ritual de abertura realizado pelos indígenas da etnia mebengokre (Apepty)

- Exposição e venda de etnojoias produzida por mulheres da etnia mebengokre.
- Exposição Fotografia: "etnocologia mebengokre - corpografismo"
- Lançamento do aplicativo do projeto "nirió-mulheres-artistas-mebengokre"

14:00 – Comunicações; Local: memorial dos povos indígenas (ver-o-rio)

"Caja-Una: Processos de Resistência" (Carla Marajoara)  
 "Cultura Viva: Trânsitos da legalidade intercultural indígena" (kwarahy Tembê Tenetehara)  
 "Saúde indígena : Um olhar diferenciado de quem vive" (Eliene Putira Sacuena).  
 "Aspectos da construção corporeidade indígena mebengokre" (Rafael Cabral)  
 "Descendente Xypaia: desconstruindo a imagem exótica indígena" (Nassussu Xipaya)  
 "Ay Kakyri Tama: Cosmovisão, Identidade e memória dos povos indígenas (Wayna Kambeba)

Carla Marajoara  
 Eliene Putira Sacuena  
 Rafael Cabral  
 kwarahy Tembê Tenetehara  
 Nassussu Xipaya  
 Wayna Kambeba

DATA: 21/12/2015  
 LOCAL: CASA DAS ARTES (Praça Justo Chermont - antigo Largo de Nazaré- nº 236)  
 HORA: A PARTIR DAS 10:00  
 PERFORMANCE: NIRIO-MULHERES-ARTISTAS-MEBENGOKRE

Realização: SEIVA, PARA, APOIO: INDÍGENAS

Fonte: Arte Gráfica do Autor.

Nas etapas descritas no projeto Niri-ô, estavam também minha interação em escolas públicas do centro e da periferia da Região Metropolitana de Belém, tendo como objetivo a aplicação do procedimento metodológico *corpografismo*. Esse momento foi importante para mim como artista-etno-pesquisador, por conta do adensamento e a tensão prática do contato com os alunos das escolas belenenses, tendo como oportunidade materializar na prática os princípios e noções do percurso metodológico e pedagógico dos discursos indígenas. Abaixo uma fotografia do momento interativo com as crianças da Escola Estadual Fernando Maroja no bairro da Marambaia, periferia de Belém:

**Figura 12. Crianças desenhando uma borboleta para depois realizar seus movimentos.**



Fonte: Acervo do Autor.

O procedimento em corpografismo e a escolha e o desenho de um animal-bicho com que a pessoa mais se identifica, observando seu modo de interação e contato com o mundo, com os outros indivíduos e suas motivações do cotidiano da vida. Nesse sentido a realização do desenho-mito (proposta autoral), identificando três adjetivos e três qualidades de movimento, contextualiza o que cada um sugere na reflexão do seu animal interior. Após o momento de conversa sobre “adjetivos” e “qualidades de movimento”, inicio a experimentação dos movimentos corporais vindos de cada aluno.

Posteriormente aplicamos esses conhecimentos gerados pelos alunos no percurso criativo ao pensar como o corpo humano e animal-bicho é construído através da reflexão na cosmovisão indígena Mëbêngôkré. Com isso os animais e os corpos vão interagindo com as diferentes possibilidades criativas que emergem nesse momento de contato com outros sujeitos.

**Figura 13. Movimentos corporais realizados primeiramente por mim na oficina de corpografismo em escolas públicas da Região Metropolitana de Belém.**



Fonte: Acervo do Autor. Foto de Edmir Amanajás.

Através desses procedimentos artísticos, a corpografia de um Povo poderá ser compreendida por meio da experiência do corpo e sua reflexão e sensibilidade com outros sujeitos mergulhados no contexto amazônico, interativamente opinando suas derivações metodológicas que somam na construção de tramas e compreensões do vir a ser indígenas.

A oficina serviu para aproximar questões importantes do cotidiano indígena na Amazônia, sendo importante como forma de fortalecimento dos discursos silenciados pelo processo de colonização do Brasil. São fios que conectam corpos interativamente às maneiras de ouvir e ser ouvido em um processo dialógico na transmissão dos conhecimentos corporais e afetivos.

Outro momento que aproximou o corpo artístico na trama dos sentidos em campo, foi a oficina *Desenhando a Luz Mëbêngôkré*. Ocorreu na aldeia de Apejti com o objetivo de aproximar procedimento de documentação, armazenamento e registro fotográfico do cotidiano da Aldeia, na intenção de posteriormente ser realizado pelos próprios indígenas, a documentação e o compartilhamento de seus rituais e/ou festas. Com isso, os indígenas vão desenhando com a luz, suas histórias, seus contos, e seus mitos na impressão e na manipulação dos dispositivos luminosos na produção fotográfica (CABRAL, 2016). Isso acabou se tornando um potente método de interação etnocultural.

**Figura 14. Indígenas contando, com o auxílio de uma lanterna, a origem de seu povo, demonstrada na tentativa de um buraco de tatu feito com a luz por meio de um obturador fotográfico.**



Fonte: Acervo do Autor.

Com essas experiências, localizo fios tramados ao longo do tempo que fundamentalmente dizem mais do que qualquer fundamentação teórica em corpografia. Nesse sentido, ativa derivações das potencialidades artísticas ao longo desses experimentos. A partir dessas ativações etnocenológicas do corpo tramado em campo, derivou um caminho conceitual que mais diz sobre esses comprometimentos em campo e das responsabilidades na relação com novos sujeitos, do que uma descrição etnocultural.

## **1.2 Ativismo Etnocenológico**

Na Amazônia, a construção da etnocenologia como campo transdisciplinar desagua nas possibilidades de valorização e fortalecimento ético, estético e político amazônico no Brasil.

Na Universidade Federal do Pará, a Etnocenologia faz parte do Plano Político Pedagógico dos Cursos de Graduação em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes - UFPA. Trata-se de um esforço em combater posições equivocadas em olhar e construir

discursos artístico-corporais por meio de uma visão eurocêntrica no contexto Amazônico. Tal posição proporciona um novo olhar das práticas artístico-culturais no cenário universitário paraense.

No Instituto de Ciências das Artes da Universidade Federal do Pará, o trabalho com povos indígenas promove mudanças na conduta e nas proposições de trabalhos levados à academia, na reflexão do Plano Político Pedagógico dos cursos da Universidade Federal do Pará, aproximando os conhecimentos indígenas à prática pedagógica sociocultural.

O comprometimento social com a comunidade não pode deixar de ser mencionado. Tal fato se desenrola nas demandas sociais que a comunidade apresenta, na troca de informações tão cara à pesquisa acadêmica que precisa ser levada em consideração tanto quanto a coleta de dados em campo. E nesse sentido a Universidade necessita realizar diálogos fundamentalmente necessários à formação discente.

Na possibilidade de refletir Práticas e Comportamentos Humanos Espectaculares Organizados em nosso contexto local, deparamo-nos com a diversidade sociocultural de nosso Estado. Ver, ouvir e sentir com a Etnocologia nos autoriza falar do que é nosso, e do que nos constitui como seres da floresta no entrecruzamento de práticas e saberes tradicionais.

A etnocologia por ser uma disciplina transdisciplinar, potencializa o diálogo com outros campos do conhecimento, fortalecendo ideias e ideais na construção de novas noções estéticas, valorativas e existenciais de contexto local que se encontram à margem do conhecimento científico. Daí a necessidade de nossos mergulhos etnocológicos em campo, fortalecendo trajetórias aliadas ao comprometimento social com o grupo estudado.

No TAMBOR – Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia (CNPq-2008), coordenado pelo Professor Dr. Miguel Santa Brigida, temos trabalhos que relacionam o comprometimento e o protagonismo, que fortalecem discursos em comunidade. Entendemos neste momento, as pesquisas no âmbito da etnocologia na Amazônia Brasileira, a indissociabilidade entre a teoria e a prática, assim como nosso comprometimento e o fortalecimento do protagonismo sociocultural e político.

Por meio do Projeto de Extensão Academia Paraense de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte – por exemplo, o comprometimento social etnocológico dá-se por meio da formação, qualificação e aperfeiçoamento dos casais de mestre-sala, porta-bandeira e porta-estandarte do carnaval paraense em parceria com as escolas e a comunidade carnavalesca da cidade de Belém do Pará.

**Figura 15. Ensaio do Projeto de Extensão – Academia Paraense de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte.**



Fonte: Foto de Miguel Santa Brigida. (Na foto integrantes da Academia)

Outro exemplo é o trajeto da pesquisadora Fernanda Sales, filiada também ao TAMBOR. Ao pesquisar o ritual fúnebre em São João do Abade complementa dizendo que “as relações afetivas na Povoação de São João do Abade, promovem o reconhecimento social dos elementos da tradição mundial de rituais fúnebres. A morte selvagem que impera nos tempos modernos e a preservação da amizade até a última caminhada”. E para Otávia Feio, as roupas que pesquisou durante o Mestrado em Artes – UFPA, em um Terreiro de Tambor de Mina, lhe mostraram o quanto é complexo o ato de se vestir nesse contexto religioso, demonstrando assim que os Terreiros são locais de ricas vivências e aprendizado coletivo.<sup>7</sup>

É fundamental o estranhamento reflexivo às práticas tradicionais culturalmente associado à vida em sociedade na performance coletiva. O mergulho no agenciamento de artistas-etno-pesquisadores no percurso performativo de ativação simbólica das espetacularidades em seus contextos investigativos, acionam experimentos artísticos-performativos na divulgação de discursos que promovam o comprometimento social aos povos do fenômeno estudado.

Diana Taylor ao analisar estudiosos provenientes da filosofia e da retórica (como J. L. Austin, Jacques Derrida e Judith Butler), encontra a dilatação do termo performance em: performatividade e performativo. Segundo os estudos da autora, “performativo, para Austin, refere-se a casos em que a emissão da elocução é a performance de uma ação” (TAYLOR, 2013, p. 13). Em alguns casos, a reiteração e o enquadramento que anteriormente associa-se

<sup>7</sup> Esses comentários foram escritos a partir de conversas informais com integrantes do Grupo TAMBOR.

como performance ficam claros: é dentro da moldura convencional de uma cerimônia de casamento que as palavras “eu aceito” têm peso legal. Outros continuaram a desenvolver, de múltiplas e variadas formas, o conceito de performatividade de Austin. Derrida, por exemplo, “vai mais a fundo ao sublinhar a importância da citacionalidade e iteracionalidade no “evento da fala”, indagando se “uma afirmação performativa (poderia) ter êxito se sua formulação não repetisse uma afirmação codificada ou iterável” (TAYLOR, 2013, p. 13).

No entanto, o enquadramento que sustenta o uso de performatividade de Judith Butler, “o processo de socialização em que as identidades de gênero e de sexualidade (por exemplo) são produzidas através de práticas regulatórias e citacionais – é mais difícil de identificar, pois a normalização tornou-se invisível” (TAYLOR, 2013, p. 13). Enquanto performativo, em Austin, aponta para a linguagem que atua, ao passo que Butler vai na direção contrária porque a subjetividade e agência cultural são pensadas como práticas discursivas normativas.

Nesse percurso, o performativo torna-se menos uma qualidade (ou adjetivo) de “performance” do que de discurso. Portanto, um dos problemas em usar a palavra “performance” e seus falsos cognatos “performativo” e “performatividade” advém do extraordinariamente amplo alcance de comportamento que ela envolve – desde uma dança específica até o comportamento cultural generalizado.

Assim, ocorre também com os conflitos historicamente existentes na Amazônia, por exemplo, encontram-se no centro dos debates envolvendo questões performativas e da performatividade, delicadas no que tange a exploração dos recursos naturais e minerais, assim como a ocupação do território brasileiro friccionando culturas tradicionais na construção e no compartilhamento de suas noções que envolvem o corpo e a pessoa.

Esses compartilhamentos são comunicados pelos indígenas de diferentes formas, organizando seus códigos por meio das pinturas corporais, artesanatos, danças, cantos, etc. Assim como os movimentos sociais que lutam pela questão negra na Amazônia, que necessitam incorporar em suas práticas, ações artísticas e de resistência para desmistificar equívocos que geraram preconceitos ao longo da história ocidental no processo de colonização do Brasil.

Tal comunicação se dá na organização para o olhar do outro. Entendendo o “outro” não apenas o indivíduo visível, mas também os invisíveis. Acionar tal forma de organização ética e estética poderá aproximar e comunicar discursos performativos de fortalecimento étnico, onde o corpo se organiza por meio de códigos simbólicos à dimensão cosmogônica local.

Por meio de projetos e ações etnocenológicas (etnoações) em diálogo com diferentes

discursos político-hegemônicos apresentados e refletidos junto com indígenas na aldeia, o *estranhamento* torna-se potente para pensar a organização espetacular de códigos grafados e aproximados ao corpo performado em outros espaços públicos.

A função de artistas-etno-pesquisadores seria neste caso o comprometimento com as demandas sociais do grupo, assim como a criação de experimentos artístico-performativos a partir de sua experiência corporal em campo. Proporcionar e vivenciar com a comunidade o estar junto coletivamente, não dissociando teoria e prática, onde o corpo, torna-se protagonista nas Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados.

Neste sentido, o engajamento etnocenológico emerge como uma linguagem que fala sobre as experiências corporais em sua dimensão corporificada da experiência vivida. Dimensão explicitada, sobretudo, na constituição de cuidados específicos com o corpo, essenciais para a demarcação da qualidade de estar ativado e estar junto coletivamente.

Assim podemos estabelecer a distinção entre o ativismo político geral, qualquer que seja sua forma do ativismo etnocenológico, onde o corpo é o “Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos”<sup>8</sup> (SANTA BRIGIDA, 2015, p. 13) em sua forma particular desdobrada nas diferentes ações que as comunidades indígenas ou que artistas ativados estão envolvidos, promovendo ações etnocenológicas de resistência em diversos espaços de uso cotidiano.

No cotidiano, os movimentos e corpos são organizados com certo envolvimento reflexivo, onde a forma de organização seria habitual em sua teatralidade, pois “cada um aí presente, age e reage em função do outro”, podendo “existir de modo claro ou difuso ou obscuro, mas nunca de modo explicitamente compactuado (BIÃO, 2009, p. 35) para poder cumprir atividades no ordinário da vida.

Neste caso a teatralidade é modo de organização por meio de repetições ou ações da cultura não estranhadas cotidianamente. São ações culturalmente reiteradas nos movimentos do corpo e das ideias. Tal conceito é chave para entender como os corpos são organizados de modo claro ou difuso ao olhar do outro e de si mesmo.

Assim, para compreender teatralidade, devemos acionar outro conceito-chave para entender até onde este fio gostaria de tramar. Com isso, percebemos os momentos estranhados em campo, possibilidades de discurso político-estético do fenômeno investigado.

Teríamos assim, a presença do momento de “torna-se consciente” a partir do agenciamento da reflexividade para o olhar do outro, na medida em que “percebe-se a

---

<sup>8</sup> Proposição acrescentada pelo Professor Doutor Miguel de Santa Brigida para a articulação metodológica apresentada por Bião. Ver o artigo: A Etnocenologia na Amazônia: Trajetos-Projetos-Objetos-Afetos. Repertório: teatro & dança – Ano 18, n. 25 (2015.2) – Salvador: UFBA/PPGAC.

organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas” (BIÃO, 2009, p. 35-36).

Esses movimentos encontramos nas festas, rituais ou comemorações em contextos distintos, onde a organização reflexiva dos corpos está consciente para o olhar de outros, está como fio importante das reflexões e proposições artísticas em caráter de ativação. Tal concepção destaca posições e escolhas do grupo que estarão conscientemente organizadas em sua espetacularidade para cumprir um determinado objetivo.

A espetacularidade é a chave para entendermos como o ato espetacular poderá estar refletido devido as evidências culturais de comportamentos reiterados no momento da organização para o olhar do outro. Tanto para os praticantes do fenômeno quanto para quem observa as ações em discurso, relacionam aspectos estéticos-valorativos e existenciais, estarão conduzindo a organização do corpo e dos movimentos de determinado Povo.

O objetivo de aproximar e fortalecer os discursos de sobrevivência da natureza, aos conflitos e resistência, deu-se por meio de meus mergulhos com comunidades indígenas no estado do Pará (CABRAL, 2013). Isso não anula a possibilidade de olhar estranhado aos motivos éticos, estéticos e políticos de diferentes grupos aproximados por artistas-etno-pesquisadores. Porém esta visão estranhada pode ser refletida na prática efetiva de transformação da realidade em consonância da atividade coletiva com o Povo no qual o pesquisador está mergulhado corporalmente e metodologicamente.

A partir da necessidade de troca e comprometimento antropológico do Povo aproximado, percebe-se o grau de responsabilidade que o pesquisador terá também com as demandas provenientes ao longo do processo investigativo-científico. Neste sentido a ativação do corpo mediante as adversidades da vida, consegue publicamente ativar a consciência coletiva e reflexiva Mëbêngôkré e dos artistas-etno-pesquisadores enquanto sujeitos constituintes do sistema hegemônico ocidentalizado. Tal possibilidade de ressignificação do papel social do sujeito possibilita a luta por melhores condições de vida, criando resistências e aproximações dos discursos ancestrais da Amazônia.

A ativação do corpo, a consciência coletiva e reflexiva, e, o sistema hegemônico, são aspectos frente aos quais precisamos estar atentos quanto da elaboração de apresentações tanto do Povo pesquisado, principalmente em experimentos artístico-performativos de artistas-etno-pesquisadores. Com isso, esta proposição aciona a partir da espetacularidade ameríndia o efeito de *estranhamento* quando tais cenas são levadas a espaços não convencionais do teatro ocidental, pois “tornar estranho é ao mesmo tempo tornar conhecido” (ROSENFELD, 1985, p. 152).

**Figura 16. Finalização do Projeto Niri-ô: Mulheres-Mêbêngôkré - Apresentação das danças tradicionais em espaços públicos da cidade de Belém-PA.**



Fonte: Acervo do Autor.

Entende-se também como ativismo etnocenológico a indissociação entre teoria e prática na argumentação que privilegie a prática efetiva de transformação da realidade em consonância da espetacularidade, diminuindo tensões e possibilitando a consciência reflexiva do grupo aos problemas e conflitos sociopolíticos da cultura ocidentalizada.

O ativismo etnocenológico possibilita a partir da organização reflexiva o questionamento das práticas institucionais onde o indivíduo é visto como exótico em seu conceito pejorativo. Assim, tal ativismo resulta na demonstração e organização de códigos da cultura investigada à organização do comportamento e de ações para o olhar do outro.

Isto decorre na aproximação da dança, do movimento e dos discursos grafados no corpo e em objetos presentes nele, ao contato de indivíduos distantes da realidade do contexto local. Esses discursos aproximam a partir do *estranhamento*, a reflexividade de conflitos que motivam o silenciamento de discursos culturais em contextos distintos. Desmistificando potencialmente equívocos étnicos causados ao longo do processo da colonização do Brasil. Assim subordinados a concepção de verdade ocidental e de valor ao sucesso ou pelo menos à possibilidade de êxito na ação performativa presente na forma de organização artístico-cultural.

Nós sabemos que os povos indígenas no Brasil vivem sob pressão do poder

institucional e de oportunistas da sociedade civil, que possibilitam tensões e enfraquecimento da coletividade ameríndia. A partir do beneficiamento de algumas comunidades, por parte de Organizações Não Governamentais e Institucionais, outras ficam à margem, distanciando a convivência entre parentes indígenas. Com isso decorre a aproximação do garimpo e a extração de madeira ilegal por lideranças indígenas não privilegiadas por projetos e/ou ações por exemplo.

Ao longo dos trabalhos de campo junto às comunidades Mëbêngôkré, diferentes sinais da presença de ilícitos marcam o rio, apresentando desníveis, indicando amontoados de areia ou existência de portos improvisados que ajudam o transporte de madeira ilegal. Esses sinais refletem na mudança de vida, da coletividade e do meio ambiente, favorecendo o individualismo, criando tensões socioculturais devido a modificação do meio ambiente.

Alguns projetos conseguem realizar o fortalecimento da coletividade ameríndia por meio do protagonismo étnico, como é o caso da colheita da castanha e da venda de artesanatos entre os Mëbêngôkré, apoiado pela Associação Floresta Protegida<sup>9</sup>, que torna possível o diálogo entre aldeias.

Para o povo Mëbêngôkré a desigualdade social é proporcionada pela entrada de atores ilícitos em suas terras, poluindo a água, contaminando os peixes e produzindo tensões no território indígena. Hoje, caminhar pela floresta em Terras Indígenas no sul e sudoeste do Estado do Pará, exige cautela e atenção. O contato com outros indivíduos na floresta pode causar atritos sangrentos em decorrência da prática ilegal executada no território.

Neste sentido a possibilidade de entrar em contato com essas comunidades por meio da diversidade estética e dos movimentos corporais, possibilita o agenciamento de artistas-etno-pesquisadores proporcionando às pessoas e às comunidades os meios para melhorar a qualidade de vida da comunidade pesquisada.

No sul do estado do Pará, os conflitos entre agentes ilícitos silenciam o protagonismo entre os indígenas, pois o contato com madeireiros, garimpeiros e outros agentes sociais perversos, dificultam a divulgação e o desenvolvimento de outras possibilidades financeiras.

Com isso, o agenciamento de artistas-etno-pesquisadores pode possibilitar a mediação dos conflitos em diversas possibilidades que denomino anteriormente de etnoações. Tais movimentos artístico-performativos possibilitam tanto aos indígenas o desenvolver da consciência reflexiva do Povo às interferências do meio devidos os conflitos sociopolíticos,

---

<sup>9</sup> A Associação Floresta Protegida (AFP) é uma organização indígena sem fins lucrativos que representa atualmente 17 comunidades (cerca de 3.000 indígenas) do Povo Mëbêngôkré-Kayapó localizadas no sul do estado do Pará. A AFP foi criada em 2002, com o objetivo de fortalecer as comunidades Mëbêngôkré para a proteção de seus territórios e recursos naturais.

assim como posicionamentos ético, estético e político de etnocenólogos.

A posição de mediação cultural tomada nesse momento pelos etnoartistas cria possibilidades de acesso a editais de financiamento artístico-cultural que promovam o acesso de aldeias indígenas a outros modos de captação de recurso que não esteja ligado às práticas de exploração da Floresta Amazônica.

## 2 CORPOGRAFIA JÊ

Nesse sentido os modos de pensar a corpografia Jê da Amazônia Brasileira tramam relações construídas nas etnoações e no ativismo etnocenológico. Essas proposições surgiram a partir da experiência corporal e afetiva ao longo dos trabalhos de campo-vida. Sendo assim materialidade potente para pensar a corpografia do Povo em questão.

Ao pensar a corpografia do Povo Mëbêngôkré-Kayapó estaria tramando fios de investigação desse trabalho. As noções de corpo estariam como proposição das tramas construídas na compreensão que envolve o contexto do multinaturalismo indígena do Povo Mëbêngôkré. A corporeidade do Povo estaria tramada na potência teórica e lógica do estar-junto coletivamente. Tal potência é como base para pensar os estados do experimento artístico *Círculo de Pykatôti* que será apresentado nesta seção. Com isso,

Cabe, aliás, precisar que tal “restauração” é mais vivida do que analisada. Ainda aqui, a vida antecede o pensamento. E numerosas são as monografias sociológicas sobre as tribos juvenis, sobre os grupos de amigos, as diversas agregações afinítárias que dão efetivamente conta da dialética tratada antes. Com efeito, não é possível compreender os mecanismos de proximidade, a estranha pulsão que impele a “viver em bando” caso não se tenha em mente que existe um forte vínculo interior. Algo de imaterial confortando a materialidade do estar-junto. (MAFFESOLI, 1998, p. 134).

Esse vínculo interior pulsante é o reconhecimento de minha ancestralidade indígena. Tal vínculo é algo que ninguém pode mais tirar. A cada trabalho na Universidade Federal do Pará os fios de construção teórico-prática ficam mais evidentes no reconhecimento de minha matriz ancestral ao longo do processo criador.

A importância das pesquisas em etnocenologia tramam fios de resistências a partir do fortalecimento dos discursos corporais de povos nativos brasileiros silenciados devido a colonização do Brasil. Onde o corpo corpografa experiências no *viver em bando*, tecidas na vivência do trabalho de campo. Nesse sentido, denominar corpografia me convoca a pensar relações de alteridade e de reconhecimento étnico de minha matriz indígena.

E como pensar essas corpografias Mëbêngôkré-Kayapó? Levando minha formação no campo das Artes e Humanidades, meu trajeto acadêmico-artístico, posso crer que esses fios são modos fundantes de reconhecer-se como indígena na materialidade artística. Uma espécie de espetacularidade performatizada. Utilizando tais categorias problemáticas ao pensar da questão a qual me refiro ao trânsito epistemológico que me encontro.

Ao pensar o corpo a partir da lógica indígena, penso como o corpo é construído acima de tudo no determinado contexto. Sua construção se relaciona com a vida na floresta. As relações animais-bicho, humanas e não humanas, são tramas fundantes da constituição do

corpo e da pessoa indígena.

Tal sugestão é perceber que a lógica de aproximar e/ou grafar o corpo, segue uma trama de pensamentos que encadeiam histórias, narrativas, contadas oralmente ou graficamente na pintura dos corpos. A utilização do corpo como possibilidade de materialização de discursos que relacionam diferentes dimensões, como por exemplo, as espirituais sugerindo caminhos de compreensão do tempo, do espaço, e do corpo indígena. Tais grafias estão presentes nos discursos e nas relações visíveis e invisíveis na construção das corporeidades indígenas.

A importância da sistemática sobreposição de discursos relacionados à produção de artefatos e à produção de corpos não podem ser subestimada e explica muito da peculiaridade do fazer artístico ameríndio. Do mesmo modo que a pintura corporal e a roupa, a decoração do corpo com miçangas, dentes e sementes aponta para o mesmo entrelaçamento de artefatos e corpo. (LAGROU, 2009, p. 39)

Nesse sentido corpo e artefato fazem parte da mesma dimensão da organização corporal Mëbêngôkré. A palavra ‘artefato’ sugere a compreensão de todos os elementos aproximados ao corpo, como por exemplo, lança, miçangas, cordões, plumagens, etc. As miçangas fazem parte das transformações dos Povos indígenas na contemporaneidade. Hoje, a miçanga está tramada na formação do corpo e da identidade indígena. A grande maioria das populações indígenas usa miçanga e a incorpora nas suas manifestações estéticas e rituais mais significativos. Os elementos incorporados por indígenas, traduzem a domesticação estética indígena.

“(...) o que estamos chamando de “corpo”, portanto, não é uma fisiologia distintiva ou uma anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*, em *ethos*, um etograma. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos há esse plano central que é o corpo como feixe de afetos e capacidades, e que é a origem das perspectivas. Longe do essencialismo espiritual do relativismo, o perspectivismo é um maneirismo corporal.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 66).

Estas questões envolvendo organização do corpo indígena Mëbêngôkré em sua corporeidade seguem nessa compreensão a partir da investigação das noções de *habitus*, *ethos* e etograma. Tal tríade proposta por Viveiros de Castro (2015) foi importante na delimitação metodológica para pensar questões dos estados artísticos na corporeidade do Povo indígena em questão. Em consideração proponho a associação das três categorias acima citadas ao pensar noções do corpo indígena do Povo Mëbêngôkré, compartilhado fundamentalmente em suas relações míticas.

Assim compreendendo a experiência do *habitus* em Pierre Bourdieu à luz do

perspectivismo ameríndio, possivelmente encontramos uma organização sistematizada e inconsciente que se dá, no indivíduo, a partir da interiorização de estruturas sociais objetivas que se orientam, por meio de hábitos ou práticas, para o ajuste de tal indivíduo às estruturas sociais vigentes, orientando o alcance de objetivos em acordo com tais estruturas e com fins subjetivamente pretendidos pelo indivíduo (BOURDIEU, 1974).

É entendido ainda como um mecanismo social de unificação das práticas e representações, reunindo no indivíduo, uma síntese das sensibilidades e fins sócio-historicamente constituído. No *habitus* é possível identificar meios de ação-ativação que permitem criar ou desenvolver estratégias individuais ou coletivas que são construídas historicamente.

O corpo indígena possui ação no agenciamento de códigos grafados e/ou aproximados ao corpo. Pintura corporal e artefato identificando a pessoa e o grupo do qual ela pertence. A organização corporal nos agrupamentos indígenas Kayapó identifica o sujeito fazendo parte de seu *ethos*.

Na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo “*ethos*”, enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pelo termo “visão de mundo”. O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade. (GEERTZ, 1989, p. 93)

Esse tom estético e moral não se dissocia das visões de mundo entre o subgrupo Kayapó, pois dar-se-á na apresentação e no compartilhamento *mej* (para o olhar do outro – visível e invisível) dos corpos ornados discursivamente, na intencionalidade de seus códigos. E *kumerex*, na ideia das coisas fluidas e possíveis de transformação, mas com algo/alguma coisa que as conectam com o passado.

Bem como tramando a ideia do comportamento animal compartilhado às noções de etograma do Povo. Nessa proposição de inventário ou lista de comportamento é sugestiva a partir da identificação das doenças presentes na vida Mëbêngôkré e classificados por eles próprios. Segundo Bpunu Kayapó, as classificações de doenças são regidas pelo desequilíbrio da energia vital regular de nossos corpos.

**Figura 17. Organização de *mejkumerex* das crianças indígenas para a celebração do dia do índio na cidade de São Félix do Xingu.**



Fonte: Bpunu Mëbêngôkré.

Esta consciência em se organizar *mej*, abre possibilidades de criação para a beleza que valoriza além da estética e sobre a própria estética tradicional dos indígenas. Essa possibilidade de criar além da tradição é autorizada por esse senso de beleza compartilhado dentro do grupo. Nesse agenciamento reflexivo e compartilhado da produção da beleza – *mej* – na proposição de outras possibilidades de organização da beleza individual e coletiva, “Percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas” (BIÃO, 2009, p. 35) poderá ser um excelente procedimento de compreensão do fenômeno tramado pelo artista-etno-pesquisador, ao estranhar aspectos de um determinado fenômeno. Mas quando vivenciamos o fenômeno percebemos que nenhum conceito anterior consegue traduzir tão bem quanto os próprios conceitos nativos identificados na experiência corporal-investigativa.

É também um esforço acadêmico tentar traduzir essas aproximações. Isso precisa estar claro e estranhado ao longo das pesquisas desse cunho. “Não é possível compreender os mecanismos de proximidade, a estranha pulsão que impele a “viver em bando”. Essa necessidade pulsante nas pesquisas é algo de fundamental importância em meu trajeto ao pensar possibilidades em corpografia.

Com isso a corpografia Jê compartilha fundamentalmente as vivências em campo, as

motivações míticas escritas no corpo indígena e restauradas em meu corpo artístico. Essas motivações importantes do estar-junto na aldeia, no rio, nas pescarias, nas várias horas de sessões de pintura, reconectam-me aos meus antepassados no *entre*, na liminaridade de ser indígena, ser artista, e tradutor-compartilhador-pesquisador do contexto presente.

Esses compartilhamentos acadêmicos me ajudam a cada trabalho, pensar, organizar e refletir sobre minha trajetividade enquanto artista, pesquisador e indígena na Amazônia Brasileira. Com isso identificando tramas e pontos de contato que me levam a pensar contribuições para o estudo do corpo em uma abordagem corpográfica, teórica e prática.

Então, quem mais do que artistas do corpo potentemente poderiam compreender os modos de operacionalização corporal a partir da vivência do próprio corpo tramado no fenômeno em campo? Quando se faz, compreende-se de dentro. Sentir o corpo, os movimentos, faz com que, sintam-se como, se respire como, se compreenda como o outro vê o mundo.

A partir dessa compreensão, o corpo é campo, e também, ação. Ação como prática relacional. Mas também é MEJKUMEREX! Ação como teatralidade e espetacularidade. Ação corporal no tempo e no espaço: beleza e tradição. O corpo comunicando códigos e status social.

Ao escrever no corpo na compreensão do fenômeno dionisíaco no confronto apolíneo, nas experiências corporais em rituais ou cerimônias, percebe-se um outro corpo a partir da nova experiência. É necessário indubitavelmente a reflexão teórica, onde neste momento o corpo no fenômeno é tramado *por quem sabe, quem faz, vive e sente* (SANTA BRIGIDA, 2016).

Esse material refere-se propriamente ao Povo Mëbêngôkré-Kayapó que habita as regiões do sul do Estado do Pará, nas fronteiras entre as cidades de São Félix do Xingu, Ourilândia do Norte e Tucumã. Lembrando que esses são considerados os Mëbêngôkré setentrionais que estão localizados ao sul do Pará e Norte do Mato Grosso.

A família Jê é representada pelos povos que se adaptaram ecologicamente a ambientes de cerrados e florestas de galerias do Planalto Central brasileiro, embora hoje, alguns desses povos vivam exclusivamente nas florestas e se distingam por um padrão cultural de divisões e segmentações internas, por aldeias circulares ou semicirculares localizadas quase sempre nas regiões de cerrado próximas de um curso d'água, afluente de um rio maior e não muito distantes das áreas de floresta, onde se fazem as plantações, estas voltadas para o curso d'água (PEQUENO, 2004, p. 254).

A diversidade dos agrupamentos indígenas é fundamentalmente fluida e transformadora num tempo-espaço, porém algumas características estão presentes em traços históricos, ainda que sejam compartilhados com os não indígenas na contemporaneidade.

Nesses conhecimentos o desejo de compartilhar os momentos que foram fundantes para pensar a corpografia, são os discursos dentro de uma pequena palavra que define quase toda uma realidade. A vida indígena, seus conceitos de beleza e tradição, são entendidos através de noções fundantes no termo *Mejkumerex*. Onde *Mej* poderíamos aproximar nesse momento, ao conceito de “beleza”; e *Kumerex* a ideia de tradição. A palavra *mejkumerex* era uma palavra que constantemente ouvia sendo falado por indígenas em meus trabalhos de campo. Porém posteriormente vim entender suas finalidades. É usado muitas das vezes como um jargão, mas que expressa diferentes coisas.

Nesse momento de aprofundamento teórico das relações, irei utilizar as aproximações teórico-práticas. Encontrando a palavra *teoria*, significando “o lugar de onde se vê”; e prática num contexto artístico às noções de beleza compartilhada e tradição, ao pensar noções de *corpo* indígena. Com isso potentemente encontrando aproximações ao tentar traduzir *logismos* aos contextos liminares que estou trabalhando nesse momento. Esses contextos se apresentam na liminaridade de um saber dito científico, outro artístico, e assim, indígena; não necessariamente nessa ordem.

Tal oscilação entre beleza e tradição (prático-teórico) na perspectiva indígena Mëbêngôkré, sugere uma compreensão em *mej*, da beleza que valoriza além da estética os esforços e os indivíduos por seus esforços de cooperação mútua. Essa espécie de categoria de “beleza estética e compartilhada” é sensível nas trocas em momentos de pintura e da produção estética dos Povos indígenas com seus membros e nas transformações dos recursos visuais das pinturas no decorrer de sua produção. Assim como os fios de restauração do comportamento, de algo que poderia ser ancestral, poder-se-ia denominar *kumerex*.

Os motivos decorativos se adaptam a um suporte plástico, o corpo, que por sua vez é portador de um outro conjunto de significados. Aplicada no corpo, a pintura possui função essencialmente social e mágico-religiosa, mas também é maneira reconhecidamente estética (*mej*) e correta (*kumrem*) de se apresentar. Estabelece-se aqui uma correspondência entre o ético e o estético. A decoração é concebida para o corpo, mas este só existe através dela. Como afirmam Marcel Mauss e mais tarde Claude Lévi-Strauss, essa dualidade corpo (forma plástica) e grafismo (comunicação visual) expressa outra dualidade mais profunda e essencial: de um lado o indivíduo, de outro o personagem social que ele deve encarnar. Entendida nesse contexto, a decoração é uma projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo também participa, projetado no cenário social pela pintura que o veste. (VIDAL, 1992, p. 144)

As categorias nativas *mej* e *kumerex* localizam as oscilações da abordagem desse trabalho. Enquanto *mej* seria não somente a maneira ‘reconhecidamente estética’, mas os esforços dos indivíduos na produção de significado. É possível perceber a materialidade dessas categorias na realização das pinturas corporais realizadas pelas mulheres indígenas. Onde os traços e os temas são escolhidos a partir de uma lógica própria, mítica, histórica e idiossincrática, onde a produção da pintura reage na escolha do compartilhamento da beleza Mëbêngôkré.

A beleza é compartilhada pela ideia *kumerex* que fortalece a escolha dos temas e suas combinações e recombinações a partir de uma referência de tradição, que por si só é fluida em seu movimento histórico. Porém a estilização a partir dessa categoria cria possibilidades sem uma rigidez categórica. Tal reflexão me levou a crer a partir das vivências e dos compartilhamentos acadêmicos e artísticos junto aos indígenas a existência de lógica própria e criadora, metaforicamente presente na teia da aranha.

Tal oscilação entre questões de “beleza” e seus modos práticos de criação dos corpos, ornamentos e objetos de utilização indígena cotidiana e/ou ritual; e, a restauração dos conhecimentos dos antepassados; estariam ligados ao senso de produção estética, ética e política, *mejkumerex*, de entendimento dessas duas categorias epistemológicas que quando unidas produzem diferentes significados.

Foi daí que percebi a existência de algo que vinha realizando que potentemente auxiliaria fios condutores de compreensão metodológica sobre noções de *corpo* no encontro dos estados de corporeidade na produção teórico-prática. A partir dessa perspectiva ficava mais claro como os corpos se organizavam no tempo-espço. Bem como o trabalho em processo, na materialidade artística que, dava-se no continuum das apresentações e transformações com o tempo das apresentações.

Com isso vamos tramando os fios. O fio de tensões epistemológicas inerentes aos círculos e conformidades políticas do corpo acadêmico. Nessas práticas estão sendo pensados os fios teóricos que constroem tramas da teia da aranha. Onde:

Os animais veem da mesma forma que nós coisas diversas do que vemos porque seus corpos são diferentes dos nossos. Não estou me referindo a diferenças de fisiologia – quanto a isso, os ameríndios reconhecem uma uniformidade básica dos corpos – mas aos afetos que atravessam cada espécie de corpo, as afecções ou encontros de que ele é capaz, suas potências e disposições: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário, tímido ou agressivo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 66).

A partir dessa perspectiva sinto no corpo como artista-etno-pesquisador as qualidades

ou energias do movimento animal análogas às pinturas da aldeia de Apejti (CABRAL, 2013), compreendendo por meio da experiência do corpo, os *modos operandi* no *multinaturalismo* (VIVEIROS DE CASTRO, 2015) indígena Mëbêngôkré. Também as vivências em campo fizeram eu compreender os primeiros motivos (humano-bicho) da potência das pinturas corporais no *perspectivismo ameríndio*. Esses motivos estariam ligados às tramas de compreensão das ações na floresta, onde a energia animal é ativada a partir da pintura corporal no corpo indígena. Não apenas o movimento animal, mas propriedades corporais desenvolvedoras de aspectos somáticos coexistindo aos aspectos espirituais e cosmológicos.

O *perspectivismo ameríndio* em Castro, aponta tensões epistêmicas ao tencionar os discursos *multiculturalismo* e *multinaturalismo* (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). Problematisa o *loci* das construções epistêmicas frente às concepções do conceito de *cultura*, alertando que ao longo da história, a *cultura* deu-se apenas no entendimento humano-humano, desconsiderando ou subjugando o parentesco e sua relação congênere com animal-bicho.

Tais relações fazem parte da construção epistêmica de ‘cultura’. Essas concepções estão sempre em suspensão no campo das ideias, nas relações entre sujeitos e seus comportamentos no mundo. Porém a tessitura dos conceitos culturais foi motivada pela criação da disciplina Antropologia, que auxiliou a afirmação de diferentes perspectivas culturalistas ao longo do tempo.

Porém o que ainda não havia sido levado em consideração, e brilhantemente é apontado em *Metafísicas Canibais* (2015), é que as ideias formuladas ao longo da criação da Disciplina Antropologia não sustentam as diferentes perspectivas dos diversos contextos em sua biodiversidade. É importante destacar que nem um campo nenhum momento anula o outro. Ambos campos de visão se expressam a partir de sua cosmovisão, que são distintas.

Mas questões suscitadas sobre a palavra ‘cultura’ ainda são instrumentos de percepção dos contextos ‘culturais’ e suas análises culturalistas. Porém é fundamental delimitar que as criações das noções de *corpo* indígena, segue em outra lógica. Leva em consideração as aproximações fundamentalmente nas qualidades de movimento animal (bicho), sua relação congênere e espiritual na formação do corpo indígena.

A criação cosmológica está em sua relação não humana. Isso interfere preponderantemente ao olhar o contexto e as possíveis deduções. Daí a necessidade de não utilizarmos a partir de então a palavra ‘cultura’ e sim *kukradjá*. O termo *Kukradjá* leva em consideração as relações humano-bicho, e não unicamente a relação da dialética antropológica, humano-humano. Tal nomenclatura indígena emergiu a partir de uma das etnoações junto à Aldeia de Apejti, onde precisávamos encontrar um nome que se

aproximasse da palavra *cultura* para colocar no título da proposta enviada a um edital de financiamento.

Por isso o *multinaturalismo* (VIVEIROS DE CASTRO, 2015) apresenta a diversidade subjetiva e parcial, incidentes sobre uma natureza externa, *una e total*, indiferente à representação. Os indígenas propõem o oposto: de um lado, uma unidade representativa puramente *pronominal* – é humano-bicho quem ocupa a posição de sujeito cosmológico; todo ser existente pode ser pensado como pensante (isto existe, logo isto pensa), isto é, como ativado ou agenciado por um ponto de vista – do outro lado, uma radical diversidade real e objetiva. O perspectivismo é multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação (VIVEIROS DE CASTRO, 2015).

Uma perspectiva não é uma representação, porque as representações são propriedades do espírito, mas o ponto de vista está no corpo.

Ser capaz de ocupar um ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma, e os não-humanos são sujeitos na medida em que têm (ou não) um espírito; mas a diferença entre os pontos de vista – e um ponto de vista não é senão uma diferença – não está na alma. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 65).

**Figura 18. As narrativas estão grafadas no corpo, nos estados, em sua corporeidade!!!**



Fonte: Acervo do Autor.

## 2.1 Mejkumerex – OK

De acordo com os antepassados que viviam no céu, um buraco foi feito e outros membros da comunidade acharam bonito e quiseram ver o que tinha do outro lado. Depois de muitas horas conversando e percebendo a beleza da Terra, o Povo decidiu descer ao longo de uma grande fibra, como uma corda, que ligava os dois mundos. Muitos parentes não quiseram vir, tiveram medo do fio arrebentar a trama que sustentava os dois mundos. Segundo o Povo, as estrelas que vemos são fogueiras acesas pelos antepassados.

Certo dia, um guerreiro da classe dos "Mebenget", descobriu no mato a cova de um tatu. Querendo caçar o animal, começou a cavar. Cavou, cavou o dia todo, até a noite, sem encontrar o tatu. Na manhã seguinte, bem cedo, foi para o mato, para continuar cavando. Cavou até a noite, em vão. No quinto dia, quando já cavara bem fundo, avistou o tatu-gigante. No entanto, na ânsia de cavar, acabou furando a abóbada celeste. O tatu então despencou.

Nesse sentido a noção de tempo indígena é bastante singular. Sua temporalidade é construída ao longo das diferentes ações no tempo-espaço. Essas ações reagem e constroem corpos que materializam pensamentos em ação a partir das pinturas – *ok* – corporais. Esses pensamentos são construídos a partir de uma lógica própria. Tal lógica poderíamos traduzir nesse momento a partir das relações míticas do Povo. Essas por sua vez estão grafadas no corpo indígena, contam histórias na grafia corporal.

Nesse sentido o Povo indígena Mëbêngôkré-Kayapó escreve no corpo a experiência da vida. Esses indígenas passam por diferentes mudanças societárias que reconfiguram o loci em vida. Sua primeira divisão “distingue-se dois grandes grupos Kayapó: o grupo dos kayapó setentrionais (*Mëbêngôkré*), habitantes de uma grande porção de terras situadas no sul do atual estado do Pará e norte do Mato Grosso”. Esses vieram subindo o território e compartilham *mejkumerex*. “São os Kayapó meridionais, que ocupam extenso território no sul do estado de Goiás, sudoeste de Mato Grosso, noroeste de São Paulo e o Triângulo mineiro” (PEQUENO, 2004, p. 257).

Ao longo do tempo essas divisões constituem fios marcantes, próprios, da identidade do Povo ao contar sua história, a partir de suas relações históricas, sociais e territoriais. Suas relações foram se transformando e produzindo outros sentidos ao longo do tempo. Onde as relações míticas iam se transformando em novos discursos, mas ainda construindo relações com pensamentos ancestrais, matriciais, primeiros.

Não há como mencionar nesse momento uma data precisa da migração do Povo. Ao longo da pesquisa que venho desenvolvendo, sabe-se que essas migrações começaram ocorrer

mais ou menos em meados do século XVIII, possivelmente devido o início da pacificação do Brasil.

Nessas divisões, as relações míticas iam sendo incorporadas a outras práticas que estariam ligadas a mudança societária do Povo. Essas mudanças podem ser reconhecidas pela pintura corporal do Povo e suas diferenças grafadas no corpo. Por exemplo em *kapran-ok*, que motiva também a construção de uma próxima narrativa: a aquisição do milho.

No mito, uma determinada árvore desempenha papel preponderante. Ao fazerem roça, os homens deparam com essa árvore gigante tão difícil de derrubar. O nome da árvore é *bau-pari* – tronco de milho, árvore de milho. Com um tronco gigantesco – tronco linguístico jê. Trata-se de uma árvore da vida. Aqui parece existir, portanto, uma relação com a árvore, provedora da vida. Da mesma forma, no mito de origem o *buraco do tatu*.

Para os Mëbêngôkré, o mito da árvore de milho é também uma forma de explicar a divisão do Povo Jê. Pois a partir da divisão das espigas de milho, foi possível a divisão – cisão – de diferentes agrupamentos que se organizam de diversas formas na contemporaneidade. Isso denota a identificação e a diversidade de organização corporal na multiplicidade étnica da Região Amazônica.

Em *Kapran*, é curioso pensar que a identificação da posição astrológica possa estar presente na visualização da constelação de Orion, proposto pela compreensão clássica dos astros. Onde é visível sua localização ocidental náutica, do Cruzeiro do Sul. Possuindo assim hexágonos aproximando-se da estética dos cascos de animais que aparentemente são colocados na mesma posição como agentes do mito. A *tartaruga*, o *tatu* ou o *jabuti* estão presentes nas histórias descritas por pesquisadores (LUCKESH, 1976), (NIMUENDAJU, 1986), (HAMU, 1992), (PEQUENO, 2004), (TURNER, 2009), que traduziram ao longo de suas pesquisas os mitos de origem do Povo Mëbêngôkré.

**Figura 19. Hexágonos nas relações em kapran ok.**



Fonte: Acervo do Autor.

Ao que parece, independe, nessas histórias se é *tartaruga, tatu ou jabuti*, pois esses animais representam papel importante no agenciamento da história mítica dos indígenas no tempo-espaço do Povo Mëbêngôkré. Seu significado refere-se ao agenciamento animal na construção do pensamento mítico pelos teóricos acima citados. Porém quando tencionamos os relatos sobre as histórias do mito de origem do Povo Mëbêngôkré, percebe-se que não importa somente, se é *tartaruga, tatu ou jabuti*, o que importa, também, são os hexágonos e suas conexões intercósmicas da ocorrência da forma dos cascos nos três animais: os hexágonos.

Porém esses pesquisadores não levam em consideração em nenhum momento a história do Povo a partir das relações históricas, sociais e territoriais do Povo em questão, seus processos de luta e resistência no território. Fica claro a partir dessas referências bibliográficas descritas acima, que os trabalhos eram mais uma forma de documentação, quanto de entendimento e das possíveis soluções dos problemas gerados a partir da necessidade de transformação dos pensamentos grafados no corpo.

É perceber que as narrativas contam o processo de pacificação escrito no corpo, pela metáfora do ‘gavião-real’, que relaciona com os aviões que rondavam na época do mapeamento da Amazônia – Projeto RADAN, ou bem antes, na localização do território brasileiro. Porém também representa a luta e a criação do Povo na figura dos dois guerreiros criados para a batalha, para a guerra.

*Kukryt-Kakô* e *Kukryt-Uire* eram dois meninos de aproximadamente dez anos. O avô estava fazendo flechas; e a avó (*kwatyj*) chamou os meninos para irem tirar palmito. Eles foram. A velha estava cortando palmito debaixo do Grande Gavião. O

Gavião já vinha trazendo um homem que tinha pegado enquanto estava caçando. Quando pôs o homem no ninho, ele avistou a velha cortando palmito. Aí, o Gavião desceu, pegou a velha, subiu e botou no ninho. Os meninos ficaram chorando: “E agora?”. Os meninos quebram palha, botaram nas costas e foram embora. Chegaram chorando onde o avô estava fazendo as flechas. Ele perguntou: “Cadê a avó?”. “O Gavião pegou”. O avô disse: “Eu vou matar o Gavião”. Mas não matou, foi só olhar. O Gavião estava pousado num jatobá; o avô olhou e voltou chorando. O Gavião estava comendo a velha. Aí ele ficou pensando, à noite, o que iria fazer com o Gavião. No outro dia ele foi procurar um grotão grande. Quando encontrou, levou os meninos e os pôs dentro d’água. Alimentou-os com muita batata, beiju, banana, nhamé. [...]. Com cinquenta dias os pés dos meninos já estavam do outro lado seco (na outra margem), bem para cima. Peixes andavam por cima deles, cobra, poraquê, jacaré. Todo bicho andava por cima deles, e eles ficavam quietos, não se mexiam. O peixe pensava que era pau. Quando o avô viu que os pés estavam do outro lado, do seco, ele foi buscar todo mundo, foi avisar. Ele fez borduna (*kô*), a lança comprida (*nojx*), buzina pequena de taboca (*ô-i*). Aí todo mundo foi, de manhã cedo, levar urucum, coco, talha de coco para tirar a gosma de peixe dos meninos. [...]. Depois pintaram-nos de urucum. De noite, o avô fez um abrigo de palha (*ka'ê*) para matar o Gavião. Às cinco horas da manhã os dois irmãos entraram e esperaram o dia abrir. Ninguém foi com eles. Quando era as dez *Kukryt-Uire* saiu e chamou de cima, isto várias vezes. Quando o Gavião cansou, botou a língua de fora e ficou com as asas abertas. Os dois irmãos ficaram com medo de matar. O gavião subiu de novo, depois desceu e, desta vez, eles mataram com a lança, mataram com a borduna, tiraram a penugem e puseram na cabeça como enfeite e ficaram cantando. Chegaram lá para contar ao velho. Todo mundo foi então cortar o Gavião miúdo, miudinho. No mato, tiraram uma pena e saiu um gavião, uma pena menor, saiu um rubu, outra pena, uma arara. Fizeram todas as aves. (VIDAL, 1977, p. 224-225).

Em diversas etnografias sobre os índios kayapó do Brasil Central pode-se encontrar traduzido um rico *corpus* mítico (LUCKESH, 1976; VIDAL, 1977). Nele figuram diversos temas e personagens que cercam o universo mítico e místico desse Povo indígena, cujo os problemas envolvem desde questões de conflitos a elementos naturais, como astronômicos, ecológicos, geográficos, até questões culturais, econômicas, sociológicas, cosmológicas etc. Mas, embora de fato haja nos mitos vários códigos, um elemento constante em boa parte da cosmologia kayapó é a relação com o mundo exterior não Kayapó.

O motivo universal, da morte e da criação é relacionado com o motivo típico para os indígenas, o da transformação por um ato perpetrado no afeto. Ainda sob impacto da luta vitoriosa e da derrota do adversário, os heróis sopram na penugem deste, promovendo assim a formação taxonômica de todo o mundo das aves. Tal fato leva em consideração o grande conhecimento sobre as aves tão próprio deste Povo indígena e sua escrita no corpo, contando histórias.

A escrita dessas pinturas corporais no corpo segue linhas e traços bastante característicos do Povo de língua Jê. São linhas retas que criam perspectivas incríveis no corpo. Modificando sua relação e apresentação corporal para o olhar do outro. Modificações acompanhadas de determinadas escolhas quanto sua produção ética e estética.

Mas o que quero mostrar nesse momento são relações nas narrativas míticas, onde o

corpo grafa pensamento em ação. Pois a cada tempo os mitos se reinventam e contam os comportamentos em ação de processo contínuo, materializando pensamentos nas grafias corporais Mëbêngôkré. Nesse sentido o que me resta é a visualização dessas relações na contemporaneidade para fins de criação artística.

Tal característica peculiar de utilização desses pensamentos grafados no corpo, seria bastante sugestiva ao pensar modos de tradução nas Artes. Onde os pensamentos, tornam-se discursos em ação performativa, podendo estarem ressaltados a partir da noção ética-estética do Povo. Podendo ser utilizadas como discursos da cena e para a cena no processo criador.

Nas traduções indígenas como é o caso, os mitos ocupam particular importância na construção do corpo e da pessoa indígena. A partir das ideias expressas nos mitos, os corpos se organizam para o olhar do outro, visível e invisível. Os corpos se organizam pelo senso de beleza compartilhada – *mej* – que interfere na utilização de determinada pintura ou artefato cotidiano ou ritual. Essas escolhas estão relacionadas com as ideias contadas nos mitos, onde nesse momento irei organizá-las a partir de minhas relações como materialidade artística.

Essas são da ordem da descoberta criativa, tramada sobre uma perspectiva indígena de apresentação de discursos mítico-narrativos grafados no corpo. Sendo assim fundante em meus achados acadêmicos como artista-etno-pesquisador. Nesse sentido, irei tramar relações como uma tentativa de sistematizar um pensamento não linear, onde as histórias são contadas a partir da lógica da experiência.

Essas relações foram importantes para eu identificar os discursos dos discursos que estariam presentes na grafia corporal do Povo, a partir de uma lógica mítica-narrativa, que vinha sendo contada pelos indígenas de forma própria e singular. Não apenas de organização de ideias, mas da organização dos corpos-pensamentos para o olhar do outro.

A ideia de mito é uma ideia ocidentalizada, um meio de entendimento sobre algo fixo e categórico. Porém nesse momento vamos definindo que os mitos nessa perspectiva, não são nada categóricos e nada fixados. Se modificando a cada geração, incorporando outros discursos, transformando-se. Interagem um com os outros na teia da aranha. Um mito para ser entendido é muitas das vezes contado a partir de outros mitos. Utilizando assim a palavra “mito” para facilitar nossa tradução, mas deixar claro que talvez a ideia de ‘narrativa’ poderia ser melhor compreendida nesse momento. Porém isso não será um problema.

A grande atenção que gostaria de dar, são as formas que relacionam o modo de contar histórias a partir da escrita do corpo. As narrativas interligam pensamentos, códigos em ação. Podem relacionar ideias, sujeitos, histórias e fundamentalmente cumprir um papel relacional, como nos mitos do Povo Mëbêngôkré. “(...) Para o indígena, o mito e o relato histórico são

tão reais quanto uma borduna, no qual se pode pegar e com o qual se pode bater” (LUKESCH, 1976, p. 2).

Ao compreender o contexto indígena do Povo Mëbêngôkré-Kayapó, é possível identificar algo de anterior às pinturas corporais. Uma em especial que vem me chamando bastante atenção, no qual sugiro a metáfora metodológica desse trabalho: a imagem em *kapran ok* (pintura de jabuti). Onde a partir do trabalho anterior (CABRAL, 2013) pude perceber a importância fundamental dessa pintura para o Povo Mëbêngôkré. Assim destacando tal pintura (*kapran ok*), nas relações pulsantes com outras camadas de pensamento mítico do *buraco do tatu*.

Assim percebi a partir da trama *kapran* (jabuti), *krori* (onça), *kukoj* (macaco) e *akre* (gavião), relações que seriam interessantes aprofundar posteriormente, pós Trabalho de Conclusão de Curso (2013). Mas algumas dessas pinturas estariam em maior relevância no corpo Mëbêngôkré.

A pintura corporal em *kukoj* (macaco) estaria correspondente a princípio com o compartilhamento da beleza em combate. Combate na ideia de confronto, não somente corporal, mas ético e estético. Os corpos quando se organizam para essa pintura estariam dizendo questões relacionadas aos comportamentos de guerra entre sujeitos, ou visíveis, ou invisíveis. Geralmente essa pintura estaria no cotidiano identificando um guerreiro de alta nomeação. Um líder, ou liderança no estatuto de guerreiro. Essa pintura é a única realizada pelos homens. Não possui nenhum desenho ou traço base. Em *kukoj*, o corpo é todo pintado, obedecendo o padrão tradicional; do terço médio das pernas, e do terço médio dos braços pra cima.

Com isso a utilização dessa pintura seria referente a utilização dos discursos de enfrentamento, proteção, força, entre membros da aldeia com/para outros indígenas de outras aldeias ou etnias. O interessante é que essa pintura apresenta uma questão epistêmica muito peculiar. Pois ‘kayapó’ é uma palavra na língua *tupi*, significa “macaco”, “cara de macaco” ou “como macaco”. Essas derivações surgiram a partir dos confrontos intensos entre Mëbêngôkré e os Guarani do Brasil Central.

Na época ainda não existia uma proposta de delimitação de terra. Com isso os territórios eram apaziguados nas relações de guerra entre diferentes tribos. Por isso a utilização tão frequente da palavra kayapó. Deixa bastante contradição, pois ‘kayapó’ foi utilizado ao longo de muito tempo por diferentes pesquisadores do tema. Mas os próprios indígenas utilizam *Mëbêngôkré* que significa *povo do buraco d’água ou da nascente do rio*.

A pintura em *krori* (onça) é utilizada na qualidade da perspicácia da onça na floresta.

Seu olhar atento e sua destreza. Essa pintura é identificada na maior parte das vezes por mim, com uma utilização da pintura como preenchimento de outras pinturas-base, como *kapran-ok*.

Em *akre* (gavião), estaria condensado o mito de origem dos guerreiros que foram criados na água com inhame e batata doce. Esses são os indígenas que fazem relação ancestral com o tempo mítico do buraco do tatu e sua relação com espaço sideral. E que também foram importantes nos afetos e escolhas de meu processo criador no *Círculo de Pykatôti*.

As relações entre as quatro pinturas corporais (*kapran*, *krori*, *kukoy*, *akre*) poderiam referir senso de compartilhamento de beleza, e fundamentalmente a relação humana com a força mítica dos bichos e a forma de contar a história do Povo ao mesmo tempo em suas relações congêneres. Seja em relação ao mundo da natureza ou ao mundo cultural, ou ao mundo dos espíritos.

Várias narrativas apontam para a constituição de uma humanidade plena com base numa relação, muitas vezes predatória, com essas diversas secções do mundo exterior. Dentre essas narrativas, há registrada a gesta dos dois irmãos, *Kukryt-Kakô* e *Kukryt-Uire*, que, em certos aspectos, ajudaram a fundar certos atributos caracterizadores da identidade Kayapó.

No plano das relações internas nas quais está presente uma economia política de controle, é necessário distinguir as duas modalidades de bens conquistados nas guerras: os bens simbólicos e os bens materiais móveis, cujo controle possibilitou a produção de diferentes aspectos do mundo interior. Os bens simbólicos, como a bravura, a coragem e a condição *akré*, oportunizaram as provas de valentia necessárias para a produção de corpos e da pessoa. Mais de uma vez, os autores modernos mencionaram o papel importante desempenhado pelas expedições de guerra na organização dos principais rituais.

Os rituais de nomeação, de perfuração de lábios e orelhas e de escarnificação, que denotam a produção social da pessoa kayapó, dependem, em certa medida, dessas expedições. O homem adulto kayapó, “no lábio inferior, perfurado, leva o enorme disco, sinal de sua força e violência. No peito ostenta a tatuagem de traços finos indicando que já matou” (LUCKESH, 1976, p. 270).

Assim, a produção cerimonial de corpos está em associação com as guerras – *kukoy ok*, e o fato de rituais serem, essencialmente, rituais de dor, indica que os homens que suportam se tornaram valentes, em certa medida, porque os inimigos os tornaram bravos. Em outras palavras, o ideal *akré* só se realiza na relação com os inimigos, tanto no ato da guerra como no da apropriação dos derrotados. Com a aquisição desses bens simbólicos, colocava-se em jogo a produção social de corpos e da pessoa indígena a qual atualizava e reproduzia a ordem social e tornavam homens, como os irmãos míticos *Krukryt-Uire* e *Krukryt-Katô*,

verdadeiros Kayapó.

As guerras dos Kayapó contra os não índios desde os primeiros contatos da sociedade ocidentalizada no século XVIII, podem ser tomadas como mais um exemplo de como os universos simbólicos ordenam a história. Os eventos registrados dos ataques entre indígenas e o gavião-real são paralelos de uma estrutura regular de relação com a alteridade que reproduz o modelo fundado no tempo mítico por seus heróis culturais.

Sendo assim, o destaque das relações que foram fundantes ao pensar preliminarmente as relações míticas, interferem nas relações místicas para o Povo. É importante destacar que as narrativas acima citadas, são apenas alguns dos pensamentos-míticos dentre vários existentes na formação do corpo e da pessoa indígena. Mas esses que destaco acima são os que interferem fundamentalmente na criação do processo criador e sua constituição das tramas da teia da aranha.

Com isso essas relações míticas, da origem do Povo, suas tramas corporais grafadas no corpo mítico, sugerem pensamentos pulsantes no agenciamento da produção teórico-prática na corpografia. Sugerindo assim modos de organização do corpo e da pessoa em estado liminar de experimentação e criação artística no campo das Artes e Humanidades. Formas de pensar, constituições importantes da estrutura de pensamento indígena Mëbêngôkré-Kayapó.

## 2.2 Mejkumerex - Kumerex

Em fins do século XVIII e início do XIX, a etnia indígena Mëbêngôkré, habitava uma única aldeia na confluência Tocantins-Araguaia, denominada *Gorotire Kumerem*. Alguns anos depois essa aldeia se dividiria em três grandes blocos: Gorotire, Iramrahe e Porekry. Sendo, o primeiro formado por indígenas descendentes dos antepassados dos habitantes das aldeias indígenas localizadas ao longo do Rio Fresco (confluente do Rio Xingu), da cidade de São Félix do Xingu no Estado do Pará; o segundo, por um subgrupo já extinto, e o terceiro por antepassados dos atuais Xikrins, sendo estes os primeiros a partirem de *Goroti Kumerem*.

No começo do século XX, a maioria dos Mëbêngôkré morava em uma grande aldeia circular denominada Pykatôti, com uma população estimada em 6.000 ou mais habitantes (HAMÚ, 1992). Essa aldeia tinha a forma tradicional circular, compreendendo três circunferências concêntricas de diâmetro médio superior a 1.050 metros. Pykatôti era dirigida por dois Mebenjadwyra rax (caciques “fortes”) e numerosos Mebenjadwyra (caciques secundários). As mulheres também possuíam uma organização bem estruturada com sua

própria Menire nhô mebenjadjwara (“capitã”) a cargo da organização das atividades econômicas ligadas à agricultura na vida social feminina.

Pelo final do século XVI ou princípio do XVII os Kayapó já tinham se dividido em dois ou três subgrupos principais, dos quais pelo menos dois tinham se deslocado para o oeste, atravessando o Araguaia, e estavam atacando, e possivelmente se estabelecendo por períodos grandes, a oeste do Xingu. (TURNER, 1992, p. 327).

Historicamente a mudança do Povo é representada por meio da divisão de uma grande árvore de milho onde nasciam diversas espigas, localizada nas margens do Rio Tocantins. No mito, a divisão é contada representando a divisão das espigas de milho à divisão (cisão) Mëbêngôkré. Segundo os mitos de origem do Povo Mëbêngôkré, após a derrubada da grande árvore, foram plantadas suas “sementes”. A medida que se recolhia os milhos, eles começavam a falar línguas diferentes.

Em decorrência da mudança e da organização autônoma no espaço em meio a intensas relações interétnicas, o Povo Mëbêngôkré-kayapó cria estratégias de sobrevivência e reconhecimento diante do enfraquecimento da autonomia ameríndia ao longo de sua história.

A mudança mais radical provocada pelo contato mais intenso com a sociedade nacional foi a perda dessa relativa auto-suficiência: bem antes do estabelecimento de contato pacífico da comunidade com a sociedade brasileira, todos os grupos kayapó tinham deixado de ser unidades políticas, sociais e culturais autônomas. A perda de autonomia resultava em parte da necessidade de defesa contra os ataques de representantes da fronteira em avanço e em parte da dependência em relação à sociedade brasileira para obtenção de bens essenciais, como armas e ferramentas, assim como de artigos “de luxo” de valor interno como miçangas e pano. (TURNER, 2009, p. 317).

Com isso, a vida social do Povo se apresenta como uma alternância regular entre períodos de residência numa aldeia coletiva principal e grupos seminômades que se deslocam por períodos de um a vários meses para caça e coleta. Esse fluxo migratório entre períodos na circularidade da aldeia e períodos na circularidade da floresta, denomino às relações micro e macrocósmicas em meus estados artísticos que serão analisados posteriormente.

Os contatos pacíficos com os Mëbêngôkré, “provavelmente foram iniciados ao longo do Araguaia em meados do século XIX por vários exploradores, missionários e colonos” (TURNER, 2009, p. 327). A essa altura havia talvez 4 mil kayapós, constituindo três grandes comunidades de aproximadamente 1500 pessoas (os Pau d’Arco ou Irã’a mrayre, os Gorotire e os Putkarôt).

Os Gorotire se dividiram por volta da virada do século. Um de seus segmentos foi para o oeste do Xingu e tornou-se o ancestral das comunidades contemporâneas de Makranoti e Mentuktire do Xingu. O resto do grupo permaneceu no local original da aldeia perto da cachoeira da Fumaça, no Riozinho do Afrisio, um tributário da

margem leste do Xingu. Esse grupo dividiu-se novamente em 1936. Um dos grupos resultantes dessa divisão, que conservou o nome Gorotire, foi o primeiro desses grupos kayapó ocidentais a estabelecer relações pacíficas com os brasileiros, o que ocorreu em 1937. (TURNER, 2009, p. 327-328).

As aldeias de Kikretum e Apexity (CABRAL, 2013) mantiveram alguns dos hábitos ancestrais da aldeia matriz do Povo Mëbêngôkré: espaço circular da aldeia, casa do guerreiro (*ngobe*) ao centro e divisão de funções sociais de coleta de frutas, caça, pesca e plantio, realizadas por homens, mulheres e crianças nas regiões periféricas da aldeia.

**Figura 20. Aldeia Kikretum.**



Fonte: Acervo do Autor. Foto de Edmir Amanajás.

A imagem acima mostra características fundantes na organização da vida e dos corpos na aldeia. A cisão da Aldeia Kikretum para Apejti, foi motivada pela necessidade de ocupação do que era antes local da roça de Kikretum. A ocupação do novo espaço foi motivada também em decorrência da super lotação de Kikretum, segundo o cacique da Aldeia de Apejti, Mokran Kayapó. A imagem aérea da aldeia mostra pontos de contato que inferem modificações na estrutura característica de uma aldeia Mëbêngôkré.

Na imagem abaixo, encontramos a Aldeia de Apejti. O espaço da aldeia apresenta modificações quanto a sua estrutura, mostrando assim dois círculos um ao lado do outro, *Ngobe* no centro de um dos círculos, e casa do cacique localizada em outro círculo. Não interessa para esse estudo relações da modificação estrutural da aldeia, e sim sua potencialidade na construção artística do trabalho criativo em processo.

Mas acredito que a modificação da estrutura das aldeias mais recentes, permite

identificar uma maleabilidade do *Kukradjá* Mëbêngôkré. Entendendo assim, sua transformação e a necessidade de transformação do Povo e do espaço.

**Figura 21. Aldeia de Apejti.**



Fonte: Acervo do Autor. Foto de Edmir Amanajás.

Todas as aldeias Kayapo eram organizadas como grandes círculos ou casas de famílias extensas em torno de uma praça central, onde havia uma casa dos homens. As aldeias maiores do passado possuíam duas casas dos homens, uma na parte leste e a outra na parte oeste da praça, e até três círculos concêntricos de casas. A maioria das aldeias atuais mantém a forma circular, mas algumas, como Gorotire, Kubenkranken e Kokraymoro, são formadas por linhas paralelas de casas dos homens ao longo de uma “rua” central, segundo as instruções das instituições oficiais encarregadas dos assuntos indígenas. (TURNER, 1992, p. 317).

A circularidade característica de uma aldeia tradicionalmente Mëbêngôkré, ainda se mantém e se transforma como demonstrada nas fotos acima, apresentando uma grande circunferência com casas dispostas ao longo do círculo e o espaço central – *Ngobe* – ao meio, onde concentram-se as decisões políticas da aldeia. Porém aldeias mais recentes, como Apejti, criada em 2008, modificam tal característica.

Esta particularidade está presente na organização do corpo por meio dos discursos grafados no corpo e compartilhamento das noções *mej* e *kumerex*. Hoje as mudanças de características ancestrais transformam o *ethos* do Povo. Os sinais dessas transformações podem ser identificados ao longo do processo histórico que estão presentes significativamente na recombinação da prática indígena Mëbêngôkré. Os sinais repercutem na forma de organização do corpo indígena no espaço-tempo relacional.

A organização social e a cultura Kayapó tal como existem atualmente são o produto de um longo processo histórico de interação entre diversos grupos kayapó indiretamente motivada pelo contato com a sociedade brasileira (como os ataques e enfeitamento entre as comunidades para a obtenção de armas de fogo). Antes de a interação hostil com a sociedade brasileira e a correlata intensificação dos ataques

entre as comunidades kayapó assumirem o papel importante que passaram a ter, a organização e cultura kayapó baseava-se num sistema de comunidades grandes que era totalmente autossuficientes e autônomas. (TURNER, 1992, p. 317).

Se entendermos a perda da autossuficiência devido a demarcação das Terras Indígenas, poderíamos pensar no fluxo da vida na visão do suposto dominador. Mas os lados são múltiplos e diversos, bem como são os indivíduos de uma aldeia como os indivíduos em suas casas na cidade. Os pontos de perspectiva oferecem vantagens e desvantagens de ambos os lados.

Para os indígenas a perda da suposta autossuficiência é contada pelo mito da grande árvore de milho e a divisão das espigas, pois os indígenas já sabiam que o nomadismo pelas áreas brasileiras estaria ameaçado na integridade de seu Povo. Com isso precisaram pensar estratégias de resistência que estão presentes na organização do corpo e da estrutura transformadora da aldeia ao longo da história do Povo Mëbêngôkré.

Nessa compreensão teórica, o corpo em sua corporeidade indígena sugere tramas na compreensão artística, de seus compartilhamentos éticos e estéticos. Na construção da pessoa pode ser entendida a partir da construção do corpo. Na sociedade ocidentalizada, baseia-se numa trama biológica e estrutural. Esta difícil compreensão é enfraquecida ao conviver com indígenas. Sem cair no generalíssimo, é importante destacar que as comunidades indígenas são múltiplas em seus contextos, suas localidades e territorialidade, e principalmente ao sentir o mundo ocidentalizado. Porém neste momento estamos falando do Povo Mëbêngôkré-Kayapó localizado no Rio Fresco, afluente do Rio Xingu.

Estes mantêm contato com as cidades do entorno da Terra Indígena que abrange as cidades de Tucumã, São Félix do Xingu e Ourilândia do Norte, onde estão localizadas as principais aldeias e suas cisões. Ainda vivem a partir dos modos tradicionais. Utilizam objetos e vestuários comprados na cidade. Utilizam pintura corporal de uso cotidiano e ritual. Estão localizados na Terra Indígena do Povo Mëbêngôkré-Kayapó, onde o *ethos* do Povo constantemente é tensionado por atores ilícitos que coadunam as riquezas e os bens naturais locais.

As cidades de Tucumã, Ourilândia do Norte e São Félix do Xingu, fronteiras das aldeias localizadas nessa região, no Estado do Pará, apresentam similitudes em sua organização cultural da população imigrante. Apresentando assim o consumo excessivo de carne bovina, de bebida alcoólica e música principalmente do estilo sertanejo. Estimulando a cultura do estupro, a prática do machismo e do preconceito por jovens e adultos não indígenas.

A maior parte dos imigrantes são provenientes das regiões Sul, Centro-Oeste e Nordeste do Brasil. Os hábitos da população local são diferentes do que os paraenses consideram como costumes tradicionalmente paraenses. Nessas cidades, os habitantes constantemente realizam atividades envolvendo a agropecuária ou abate de animais de grande porte para o consumo coletivo.

É constante o preconceito com indígenas nas regiões das cidades mencionadas acima. Devido os conflitos de terras envolvendo grandes proprietários e empresários que constantemente estão envolvidos com ações ilegais na região, os indígenas constantemente passam por situações desagradáveis em decorrência da desconfiança de suas práticas culturais que são repassadas por boatos sobre seus costumes tradicionais.

Nos contatos que realizei até o momento com os indígenas da Terra Indígena Kayapó – T.I. Kayapó, percebo que esse *modus operandi* ocidentalizado, contribui para desconfiança por parte dos indígenas ao sentir a sociedade ocidentalizada que costumeiramente são denominados de *kubem* pelos indígenas. O termo *kubem* significa ocidentalizado, quase depreciativo. É utilizado com bastante frequência. Ou ainda usado com o acréscimo da palavra *punure* que significa ‘ruim’ ou ‘desagradável’.

Porém de qualquer forma é evidente a circulação de objetos entre indígenas e não indígenas. A circulação de objetos transforma a relação aldeão e não-aldeão de forma que os discursos se aproximam e se tencionam na escolha de utilização dos objetos e na produção de significado. Como veremos na imagem a seguir, no momento de uma dança, calcinhas feitas de malhas e adquiridas na cidade de Tucumã. Bem como um pregador de cabelo segurando um isqueiro a tiracolo do cinturão de miçanga, que passa quase despercebido na mistura de cores e tons característicos da tradição indígena.

Sem contar as sandálias havaianas que geralmente estão na moda entre os indígenas localizados nas regiões do Sul do Pará. Nessa circulação de objetos citadinos, a marca indígena é quase ausente pelos habitantes das cidades vizinhas. Geralmente os não indígenas das cidades ao entorno da Terra Indígena não costumam valorizar os costumes e modos tradicionais indígenas daquele local.

**Figura 22. Mulheres Indígenas dançando ao pôr do sol em Mejkumrex e um pregador de cabelo a tira colo.**



Fonte: Acervo do Autor.

Muitos artesanatos criados por indígenas são vendidos para indivíduos ou mesmo para pequenas lojas que revendem nas cidades vizinhas. Utensílios de uso doméstico como talheres, pratos e copos, bem como calça jeans, bermuda ou blusa são possíveis de identificar na aldeia. Mas as etnojoias pouco se usam nas cidades por não indígenas. Mas são comercializadas entre os pequenos empresários para exportação internacional.

Os objetos que são realizados com maior requinte pelas indígenas são de interesse maior dos não indígenas pertencentes as cidades. A comercialização dessas etnojoias na maior parte das vezes são vendidas por preços bem baixos pelos indígenas. Essa relação comercial vai criando tensão interpessoal no momento da venda e dos acordos financeiros entre indígenas e não indígenas, pois os indígenas na maior parte das vezes não são alfabetizados na língua portuguesa, bem como os não indígenas alfabetizados na língua nativa. Isso dificulta a comunicação e a compreensão no momento das negociações.

**Figura 23. Mulheres indígenas de Apejti utilizando roupa tradicional comprada por indígenas de Apejti em loja especializada para indígenas na cidade de Tucumã.**



Fonte: Acervo do Autor.

**Figura 24. Ou o colar feito pela indígena Nakwati na intenção de venda fora do contexto da aldeia e que demarca os traços hexagonais em *kapra ok*.**



Fonte: Acervo do Autor

Aldeias que possuem lideranças *kumerex* (tradicionais), compartilham maiores práticas

dos antepassados. Isso representa também uma autonomia territorial e comprometimento da sociedade indígena no estranhamento da utilização dos materiais e objetos de uso não-aldeão.

**Figura 25.** Colar feito por Nhakntut da aldeia de Apejti para fins comerciais.

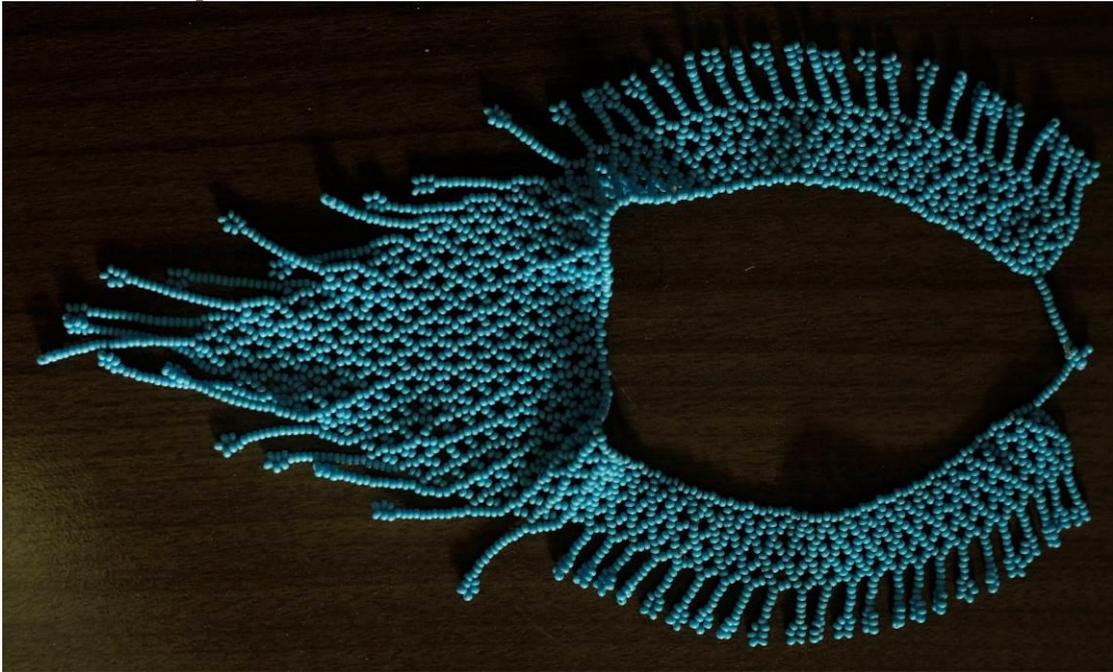


Fonte: Acervo do Autor.

Nesse contato alguns comportamentos indígenas são enfraquecidos devido a desigualdade na comunicação. O que leva na maior parte das vezes o preconceito na incompreensão do contexto do outro. Recordo dos momentos que presenciei a vergonha do jovem no momento da dança dentro de comemorações fora do calendário ritual; alguns indígenas jovens ficavam reticentes na utilização de adornos de palha e plumagem.

Suas memórias são enfraquecidas e fortalecidas no decorrer das diversas cenas encontradas em visita às cidades. Hoje os indígenas do Povo Mëbêngôkré-Kayapó vivem em aldeias fixas que impedem sua autonomia na organização de suas expedições pelo território como era presente num passado. Porém seus corpos passaram a estar condicionados à vida entre as aldeias e na circulação de seus conhecimentos que estão presentes em toda produção material de seu Povo.

**Figura 26.** As tramas também são pensadas em formato hexagonal, onde o colar produzido por Tukakatho será para venda em comércio local.



Fonte: Acervo do Autor.

Essas são algumas características de produção dos bens de consumo indígena na contemporaneidade. Existem outras, porém não interessa listar nesse momento. O que importa aqui é perceber características peculiares da relação indígena e não indígena e sua circulação de mercadorias e objetos sem nenhum valor ritual. Esses produtos que são consumidos por indígenas são os mais recorrentes que desejo nomear.

Outras características levam em consideração a história do Povo e sua relação territorial. Essa última está ameaçada nesse momento com os desmandos políticos que vivemos no momento atual do Brasil. Historicamente a demarcação das Terras Indígenas sempre trouxe diferentes questões e conflitos envolvendo o território e sua ocupação. Mas nesse momento de mudança política radical, essas questões precisam ser levadas em consideração nas ações políticas, que nesse caso são experimentações artísticas construídas no processo criador.

Essas questões envolvem um percurso histórico de chegada dos Povos indígenas na região, bem como o momento de integração da Amazônia com o restante do mundo transformam valorações estéticas no tempo-espaço. Relembrando os projetos de monitoramento da Amazônia – RADAN, e/ou a criação de rodovias como Cuiabá-Santarém, Transamazônica ou Belém-Brasília. Causando a migração e a ocupação desordenada do território paraense.

**Figura 27. Colar tramado com a sigla do "Partido dos Trabalhadores".**



Fonte: Acervo do Autor. Foto de Rafael Cabral, 2013.

Esses agenciamentos realizados de forma bastante elaborada e inteligente pelos indivíduos e principalmente pelas *nira* (mulheres), fazem parte da diversidade e manutenção dos códigos em sua multiplicidade e complexidade dos conceitos que são desenvolvidos de forma fluida e concreta. Esse processo de criação, dá-se pela tradução e produção das ideias por meio das representações estéticas grafadas no corpo ou em objetos. E ainda organizados por meio da seleção de adornos, objetos ou indumentárias aproximadas ao corpo em uma determinada possível que relaciona o contexto que o corpo será apresentado.

Os indivíduos criam dentro dos seus grupos, aspectos morais e estéticos presentes na feitura dos corpos. Sendo seus elementos valorativos, estéticos, sugestão para pensar o corpo indígena Mëbêngôkré. A construção do corpo e da pessoa indígena para esta etnia, trama questões aos fios de encontro dos aspectos valorativos, cognitivos, etológicos e cosmológicos da construção dos corpos e dos pensamentos em ação (performativo) Mëbêngôkré.

Na medida em que a etnologia começa a dar mais atenção ao mundo artefactual que acompanha a fabricação do corpo ameríndio, a própria noção de corpo pode ser entendida. Um dos aspectos principais da concepção ameríndia sobre a corporalidade, que concebe o corpo uma entidade biológica que cresce automaticamente seguindo uma forma predefinida pela herança genética, ganha deste modo um relevo todo especial. (LAGROU, 2009, p. 39).

Essa razão sensível presente na lógica indígena desse Povo, é materializada por meio

dos aspectos e das qualidades do mundo animal-bicho que compactuam com o raciocínio de pensar a vida cotidiana. Podemos encontrar as capacidades recorrentes características da fabricação dos corpos, na forma de apresentação, de organização intencional a partir das noções de compartilhamento do conceito de beleza - *mej*.

Nesse sentido o corpo indígena Kayapó apresenta diferentes códigos aproximados ao corpo por um determinado momento escolhido intencionalmente pelo sujeito tramado pela tradição. Cada colar, cocar, pintura corporal, cada um elemento comunicando diferentes ordens da pessoa ou da coisa, organizam discursos que comunicam diferentes ordens da pessoa ou da coisa em um espaço-tempo ameríndio.

A partir disso os Mëbêngôkré, criam novas estratégias de comunicação não verbal de seus discursos que apenas as pinturas, objetos ou adornos podem expressar nessa forma de linguagem. Cada parente do grupo linguístico, compreende e joga com os códigos aproximados ou grafados no corpo. As pinturas corporais no corpo indígena tramam relações discursivas com os animais, com a floresta, com o cosmo e um estudo constante de relações em suas diferentes camadas múltiplas de relações entre os animais (humanos e bichos) e o cosmo.

**Figura 28. Preparando o corpo para o voo do gavião-real.**



Fonte: Acervo do Autor.

“Os animais veem da mesma forma que nós coisas diversas do que vimos porque seus

corpos são diferentes de fisiologia – quanto a isso, os ameríndios reconhecem uma uniformidade básica dos corpos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). A noção de *corpo* está em consonância com o conhecimento dos movimentos e das características da ação animal que para Biologia compreende-se entre os humanos e os bichos.

**Figura 29. O corpo é energia, equilibra e desequilibra a cada ação, a cada ativação do corpo em movimento.**



Fonte: Acervo do Autor.

Assim sugerir noções de corpo indígena é também pensar relações com um inventário ou lista de comportamento animal (etograma), compartilhando tendências ambientais de determinadas espécies como propõe as compreensões do inventário de comportamentos animais que encontramos na corpografia do Povo em questão. A lista de comportamento, ou de animal que classificam doenças em decorrência do desequilíbrio da energia vital dos corpos. Essa lista de comportamentos, são classificados por Bpunu Mëbêngôkré em minha última visita à Aldeia de Apejti.

Os aspectos que integram o comportamento animal, podem estar relacionados às doenças presentes na aldeia. Levando em consideração as doenças e classificações de animais pelos kayapó, encontro dois, dos grandes agrupamentos reconhecidos pelos Mëbêngôkré: 1 – os peixes (tep), 2 – aves.

Além disso, esses animais são classificados em várias categorias, que têm por base a semelhança dos animais em um ou mais dos seguintes aspectos: morfologia, cheiro, pêlo,

dentes, texturas da carne, rastro. Também os sintomas associados às doenças relacionadas a cada animal podem determinar a inclusão dos animais nessas categorias, caracterizando os grupos mais abrangentes como *famílias* de animais e doenças.

**Figura 30.** Na vida indígena o compartilhamento é com água que percorre os caminhos da confluência ontológica da criança que pula com a pintura da Anta, na perspicácia da outra criança que observa atentamente o ato fotográfico com a pintura da onça.



Fonte: Acervo do Autor.

Segundo Bpunu Kayapó, as famílias que relacionam saúde-doença são geralmente nomes e *karom* (“espíritos”) de aves e pássaros, com sintomas de tontura e diarreia; doenças de porco do mato seguindo de vômito; doenças de cobra, que afetam uma das pernas da pessoa causando problemas de locomoção (“as pessoas andam como aleijadas”); doenças de peixes, com sintomas de diarreia; doença de tartaruga e jabutis, com sintomas de dor nas articulações do corpo; doenças de cachorro e onça, com tontura; doenças de insetos, com sintomas de formigamento; doenças de escorpião; doenças de espírito, com sintomas de surdez e comportamento alterado. Tradicionalmente, os Kayapó classificam os não-kayapó (*kuben*) na mesma família dos macacos. Por isso, as doenças relacionadas a espíritos *kuben* eram classificados junto com as doenças dos animais.

**Figura 31. O corpo em Âkré Ok (gavião) comunica discursos do movimento na dança, a partir do referencial mítico do qual o gavião está sozinho, plainando na Aldeia para atacar.**



Fonte: Acervo do Autor.

### 2.3 Mejkumerex - Mej

Os fios de um processo de pesquisa em artes, constituem-se particularmente das relações de experiências nos contatos e fluxos da vida. Nas experiências estão fios resistentes de compreensão na trama de um processo criador. Esse processo envolve escolhas de quais fios são tramados com outros, e quais os mais resistentes que levam a compreensão à uma compreensão ontológica.

Os fios resistentes nesse momento, entende-se como aqueles que constroem discursos, mensagem, ação. São os mitos, as pinturas corporais, etnojoias, noções de corpo, que fazem com que o experimento artístico se componha em sua relação teórico-prática e teórico-metodológica. Nesse sentido identificando quais fios são tecidos na trama, na teia da aranha que o constitui.

Essas opções fazem parte de aproximações ético-estético-política que são compartilhadas na vida Mëbêngôkré-kayapó. Entende-se, que a vida se constitui de tramas disjuntivas, descontínuas ao compreender esse fenômeno. Com muitas tramas que não se pretendem estar amarradas com tanta segurança, são fluidas e frouxas; podem ser recombinadas, destramadas e reconstituídas no fenômeno da construção artístico-científica.

Esse agenciamento artístico do experimento (sempre em processo) promove uma

característica fundante à obra. É um processo impreciso, mas extremamente *mej* e *kumerex*. Tento organizar ao longo da criação do experimento Círculo de Pykatôti, formas de comunicação não verbal. Mesmo que durante alguma apresentação saia um texto verbal, o que importa são os discursos não verbais, presentes nos estados do corpo.

Expressão que utilizo em associação à anterior para referir-me por um lado à indissociabilidade, tão cara à etnocologia, entre corpo e consciência e por outro 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. Problemática essa que levaria, por exemplo, Eugenio Barba (1985), inspirado na noção de técnicas de corpo de Marcell Mauss, a falar de técnicas “extracotidianas” de corpo. É bem disso do que se trata. No entanto, do ponto de vista léxico, considero que a expressão, antropologia teatral, reforça o etnocentrismo europeu, que privilegia o teatro em detrimento de outras artes e formas espetaculares, também prefiro as expressões estados de corpo e estados de consciência para tratar do objeto da etnocologia. (BIÃO, 2009, p. 37)

Esses estão sistematizados no corpo: na pintura corporal em âkré, na pena característica do pajé (tratador das coisas invisíveis), do short com marcas de onça, do chocalho, da maracá, da utilização de velas, e também no canto. Esses aspectos, pensados na materialização artística.

Os fios que menciono acima, foram importantes na aproximação dos discursos dizíveis e indizíveis, identificando os discursos dos discursos do qual fui refletir vivendo corporalmente os testes na trama do processo criador. Solução cênicas que motivaram a reflexão do espaço e da organização do corpo para o olhar do outro.

**Figura 32. Dança MEJKUMEREX! Shorts comprados na cidade compartilham a experiência conjunta da dança, afetando o artista-etno-pesquisador na escolha da vestimenta para o processo criador.**



Fonte: Acervo do Autor.

Nesse sentido vinha pensando tessituras a partir da reflexão de tensões colonizadoras existentes na hermenêutica dos sistemas e estruturas genéticas. As grades estruturais que condicionam modos de operacionalização da vida cotidiana e acadêmica, nada mais são do que pressupostos colonizadores. Mesmo que seja difícil romper tessituras fixas e rígidas de um estruturalismo ortodoxo, ainda assim é necessário ficar atento às escolhas e agenciamentos do percurso.

A questão que brotava nesse sentido convergia na utilização da categoria cultura nas disciplinas antropológicas. Daí encontramos, como vimos anteriormente, a noção em *kukradjá*. Ainda assim como encontrar problemas que aparentemente não existem? Esses problemas são solucionados no corpo, nos testes e apresentações artísticas no percurso criador. Questões que nem sempre serão resultados, mas caminhos.

Como apontamos na primeira seção desse trabalho, teoricamente, o percurso metodológico em corpografia, aponta tramas importantes na compreensão étnica do Povo estudado a partir da experiência corporal do pesquisador. A criação dos estados do experimento em questão está tramada com a prática indígena da etnia Mëbêngôkré. O que me levava a investigar tanto nas bibliografias, no trabalho de campo nas aldeias, ou mesmo na prática artística, são interconectadas em tramas que envolvem o reconhecimento das questões

do reconhecimento da corporeidade que está “entre”.

Esse estado de liminaridade está fundamentalmente no trabalho de campo-vida. A cada pintura e grafia em meu corpo pelas mulheres indígenas da Aldeia de Apejti, sentia e vivia estados de alteração, onde a experiência do corpo tramado em campo era fundamental para entender a lógica do Povo. Abaixo as pinturas corporais que afetam a materialidade do processo criador:

**Figura 33. Pintura Corporal em Âkré ok (gavião) no corpo artístico logo após ser grafado por Erekaô (indígena da aldeia de Apejti).**



Fonte: Acervo do Autor.

Não é a prática indígena somente, ou mesmo os estados artísticos, está entre a prática, o estado e o artista-etno-pesquisador. Apresento o percurso inicial do trabalho artístico, constituído dos primeiros três experimentos. É importante compartilhar que o experimento artístico Círculo de Pykatôti já foi apresentado outras vezes mais. Porém essas primeiras apresentações foram as mais importantes para mim na constituição do trajeto do trabalho artístico, por apresentarem o percurso preliminar das tramas corporais em afetos desse trabalho.

**Figura 34. Pintura base em Âkré ok, como grafia corporal do corpo artístico nas afetações tramadas para o processo criador.**



Fonte: Acervo do Autor.

Nesses agenciamentos práticos da pesquisa para criação dos estados em ação do experimento em questão, encontram-se mensagens tramadas pela corpografia compreendida na primeira parte desse trabalho. As experiências corporais são materialidades das experimentações artísticas, sua potencialidade criativa por meio de meu agenciamento como artista-etno-pesquisador.

Os fios de conexão que formam essa teia, ligam-se as experiências de contato com a multiplicidade das aproximações do trabalho em campo-vida. A experimentação artística tece as tramas desse trabalho investigativo junto aos Povos da floresta. A partir da premissa etnocenológica, teoria e prática conectam as noções de corpo estudadas anteriormente na produção de sentido do experimento artístico.

Esses fios tecem os pontos de contato ao compreender o pensamento ameríndio Mëbêngôkré-kayapó a partir do processo criador. Nesse objetivo o artista-etno-pesquisador é parte fundante da premissa etnocenológica. Tramado metodologicamente e afetivamente às *Práticas e Comportamentos Humanos (Animais?) Espetaculares Organizados*<sup>10</sup>, onde o corpo do Povo pesquisado na relação homem-bicho está na centralidade dos agenciamentos. Bem

<sup>10</sup> Proponho tal inclusão ao compreender que o sistema etológico para a cultura indígena é tão importante como as inter-relações humanas no contexto ameríndio.

como questões envolvendo as relações míticas que estão para relações animais.

Ao pensar os mitos indígenas Mëbêngôkré-kayapó, me aproximo dos fios com tessituras quase invisíveis que por meio do esforço indizível em palavras, tento traduzi-las à cena, na ação performativa, no caso, ao experimento artístico-performativo em *work in progress* (COHEN, 1998), Círculo de Pykatôti.

Essas tramas invisíveis estão claras para os praticantes da cultura, para mim, ainda é bastante delicado acessar tal conhecimento, e principalmente cautela, em divulgar tais resultados.

Com isso, peço permissão ao grande Deus Mëbêngôkré, BepGororoti, Deus do trovão e das mudanças para regar minhas amarrações, trazendo sabedoria e mudanças futuras. Que os círculos a seguir, sejam fortes e resistentes como mej e kumerex Kayapó. Que as aventuras do percurso me levem ao fluxo certo do rio, ao encontro da grande aranha Ênhy Djêk e nosso Círculo de Pykatôti.

### 2.3.1 Experimento Artístico Círculo de Pykatôti

**Figura 35. A experiência artística como forma de entender a experiência do corpo em campo, dos indivíduos, do fenômeno tramado na experiência.**



Fonte: Martin Perez.

Nesse percurso preliminar os experimentos artísticos performativos em questão, fazem

parte das tramas práticas nos estados performativos em *Círculo de Pykatôti*; assim como sua aplicação por meio das noções de corpo em sua corpografia.

Assim as performances artísticas presentes em processos criativos em artes, fortalecem a militância no ativismo etnocenológico indígena na Amazônia Brasileira, diminuindo atritos socialmente construídos ao longo do processo massivo da colonização euro-americana por meio de reflexão, experimentação e divulgação artística.

O experimento *Círculo de Pykatôti* foi realizado pela primeira vez no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, no mês de novembro de 2015, na Disciplina ‘Corpo e Performance na Atuação Cênica’, ministrada pelo Professor Dr. Cesário Augusto Pimentel.

No contato com a Disciplina, inicialmente fomos levados pensar a materialidade artística de nossos fenômenos de pesquisa. Momento preliminar, tendo em vista que havíamos acabado de entrar no Curso. Mas as questões vinham com muita força para todos os discentes matriculados na disciplina.

A escolha inicialmente em trabalhar com questões envolvendo estados alterados de corpo e consciência foi motivada pela aproximação de uma grande festa entre o Povo Mëbêngôkré. A festa do *Bemp* (peixe) é uma festa tradicional onde diversas cenas acontecem. A Festa do Peixe (*Bemp*) é realizada uma vez ao ano. A festa geralmente começa no período do mês de agosto até fim do mês de outubro. São praticamente três meses de festa entre danças, coleta de frutos (principalmente castanha), e pesca. O período é sazonal, depende de diversos fatores climáticos e cosmológicos para a festa acontecer.

Um momento da festa em particular me chamou bastante atenção. Quando os indígenas voltam da caça do peixe no rio, entoando cantos e movimentos de celebração de fartura, chegando assim no centro da aldeia, acontece um momento de êxtase durante o movimento circular. Nesse momento eles continuam entoando cantos e dançando em círculo durante muitas horas.

Tal momento foi um dos primeiros atravessamentos no processo de criação artística desse experimento. Ao longo das experimentações, submetia meu corpo aos testes e tentativas dos giros constantes que aconteciam em dois momentos. Primeiro momento que denominei *macrocosmo* (corrida ao longo do círculo); e *microcosmo*, os giros em volta do meu próprio eixo.

Após muitas tentativas entre tonturas e mal-estar, percebi algo que poderia utilizar no processo de criação na utilização dos giros. Enquanto girava, percebia o posicionamento da cabeça, ponto importante de conexão entre o céu e a terra. O olhar perpendicular me deixava

pronto para a realização dos giros. Mas ainda não entendia como a energia pulsante dos giros na Festa do Bemp colocaria a disposição por horas dançando em círculo, o corpo Mëbêngôkré.

Foi a partir de uma visita no terreiro de Dona Mariinha, na ilha de Caratateua, que os fios começam a serem tramados. Nessa ocasião estaria como apreciador em um dos últimos trabalhos de campo-vida da pesquisadora Otávia Feio<sup>11</sup>. Nessa ocasião recebi um presente. Incorporei o caboclo Tuxaua (caboclo da mata). Nunca havia vivido no corpo uma incorporação. O ritual começava no som das batidas do tambor e na entoada dos cânticos de caboclo.

Nessa ocasião meu corpo ficou alterado, a sensação de ter realizado muitos exercícios de tal forma que meu corpo estivesse aquecido. Mas não, era uma energia que havia se aproximado. Sentia meu corpo vibrar. Logo em seguida me via no centro da roda, tudo estava muito inconsciente, tudo sob controle. Sentia que a qualquer momento eu poderia parar.

Ao longo dos giros que essa energia me possibilitava, fui percebendo faculdades perceptivas e reativas dos estados de alteração. Nessa relação de energias ulteriores que chegam ou são evocadas (apresentadas), estão as energias não domesticadas da floresta. A prática xamanica por exemplo me faz sempre acreditar na transformação do ser humano em animal, bem como sua aproximação energética nos estados de alteração.

O xâma ele próprio é um “relator” real, não um correlator formal: é preciso que ele passe de um ponto de vista a outro, que se transforme em animal para que possa transformar o animal em humano e reciprocamente. O xâma utiliza – substância e encarna, relaciona e relata – as diferenças de potencial inerentes às divergências de perspectivas que constituem o cosmo; o seu poder, e os limites de seu poder, derivam dessas diferenças. (VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p. 173)

A experiência que vivencio na aldeia faz com que eu perceba as energias que até então não entendia nas aproximações do corpo. Nossos corpos executam movimentos e reagem em suas determinadas ações pois possuem energias. Se energia é vida, logo há vida nessas energias que não necessariamente se apresentam por meio de imagens. Essas energias denomino nesse momento de *estados*.

Tais estados na perspectiva indígena podem ser entendidos com tudo que é não humano há esse plano central que é o corpo feixe de afetos e capacidades, e que é a origem das perspectivas. Longe do essencialismo espiritual do relativismo, o perspectivismo é um maneirismo corporal. Esse plano são estados onde o corpo vivencia tal energia que circula

---

<sup>11</sup> Integra o Grupo de Pesquisa TAMBOR, onde nessa ocasião realizava um de seus últimos trabalhos de campo do qual investigava o guarda-roupa encantado de cabocla.

dentro dele.

Nesse sentido, pensava agora o espaço da performance e a utilização dos materiais, onde a utilização dos pontos cardeais auxiliava na localização do espaço e nas posições dos objetos que representariam os quatro elementos inicialmente no primeiro experimento.

A posição e organização do cenário de uma aldeia Mëbêngôkré, identificado por meio de trabalhos de campo nas aldeias de Apexy, Kikretum e Turejam, apresentam localização similar à estrutura das aldeias ancestrais. Algumas alterações estão suscetíveis devido à localização geográfica de determinada aldeia ou mesmo em decorrência de conflitos situados nesses territórios. As orientações fundamentais como nascer e pôr do sol, orientam o meu modo de conexão com tais noções de espaço e tempo ameríndio.

Essas localizações são importantes para conectar aos domínios mágicos que interfere em minhas escolhas como artista. Assim comecei a traçar a partir desta observação um mapeamento de onde começaria cada ação até o momento de entrar no círculo, realizar os estados e fechamento das ações. Lembrando assim da constituição dos corpos Mëbêngôkré que vinha pensando a partir do habitus, ethos, etograma. Tais aspectos potentes ao pensar o corpo artístico nas fronteiras criativas, ético, estético e político, que sustentam artisticamente meu processo de construção no Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará

Neste sentido desloco esse movimento circular para o experimento como forma de alterar meu corpo à limites que ainda não havia explorado fisicamente, lembrando assim dos corpos ameríndios em conflitos territoriais, onde o corpo encontra-se em sua deriva e travessia perigosa. A qualquer momento sujeitos à morte.

O percurso inicial deste experimento foi bastante difícil. Primeiramente porque dispor o corpo, girando em círculos em um tempo-espaço, altera sua relação com o espaço e consigo mesmo. Esses giros me conectavam ao voo em *âkré* e sua relação mítica com o Povo Mëbêngôkré.

Tal processo de construção do experimento partiu inicialmente da vontade de sentir no corpo a mesma reação que o corpo Mëbêngôkré sentia ao realizar a dança na Festa do Bemp. Utilizei como indutor o momento das velocidades constantes, em alteração, para sentir como meu corpo reagia junto aos participantes.

É importante destacar que essas aproximações foram motivadoras dos pensamentos iniciais na trama do Círculo de Pykatôti. Algumas mudanças sensíveis foram se incorporando ao longo das apresentações e das escolhas materiais. Veremos a seguir as três primeiras apresentações do experimento em processo que motivaram preliminares observações teórico-práticas apresentadas ao longo deste trabalho.

## EXPERIMENTO Nº 1

O Círculo de Pykatôti é um trabalho artístico em processo e possui peculiaridade de transformação a cada estado que é determinado pelos espaços de apresentação. Cada apresentação, dispara reflexões pertinentes no contato com o espaço e com o tempo.

Assim começo a reconectar informações coletadas ao longo de meu percurso acadêmico, diferentes tramas para ativar ações performativas de aspectos relacionados com a estrutura espacial presente na organização espacial do Povo Mëbêngôkré. O canto, a dança, o movimento, eram testados por meio de minhas memórias corporais vivenciado junto aos Povos Indígenas, especificamente da etnia indígena Mëbêngôkré.

Esse momento foi importante na concretização da primeira demonstração artística de meu percurso investigativo no Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará.

**Figura 36. Primeira Apresentação – momento estático no giro microcosmo.**



Fonte: Martin Perez.

Este experimento começou a levar minha consciência à outras tramas ao realizar os giros. Existiam momentos de deslocamento do corpo e da consciência, principalmente nos momentos que a velocidade se mantinha constante no círculo. Meu corpo em um determinado momento sofria uma leve inclinação para o centro do círculo.

Penso que os movimentos repetidos em velocidade constantes alteram a relação de espaço-tempo dos indivíduos. A sensação que sentia ao realizar os giros era a alteração e o estado “entre” dois mundos. A possibilidade de chegar a este estado alterado de corpo e consciência despertou nesse momento uma sensação de desespero.

O transe, é claro, é performance, é uma ação física, uma maneira poderosa de introduzir práticas culturais de modo profundo na estrutura do cérebro, vindo a alterá-lo efetivamente. Obviamente – mesmo que às vezes as verdades mais poderosas estejam bem na frente do nosso nariz – a performance do transe é ao mesmo tempo uma causa e uma consequência de cérebros repetidamente treinados. (DAWSEY, 2013, p. 60)

Neste sentido o transe foi provocado e levou como consequência o choro. Choro durante as voltas no círculo que me fazia chorar involuntariamente, com o corpo em movimento, olhos semiabertos e pavor interno pela possibilidade de talvez nunca parar. Algo que nunca havia sentido que talvez tenha saído do controle.

O tempo estava alterado, não sentia meu corpo cansado, mas ao mesmo tempo um temor e incômodo. Sentia vontade de vomitar também. Com os olhos cerrados conseguia observar a espaço. Tal momento foi de finalização da Disciplina ‘Corpo e Performance na Atuação Cênica’, em novembro de 2015. Nesse momento já conseguia controlar o nível de alteração na sequência dos giros.

Nesse percurso adotei a possibilidade do trabalho com giros e do contato com a circularidade dos movimentos e fluxo energético experimentados no corpo, sem a preocupação de nomear ou relacionar gestos e movimentos ao contexto indígena particular a priori. Porém as noções de corpo já estariam aqui, já estariam grafadas em meu corpo através das práticas relacionais, das relações de afeto, do corpo pintado, corpo alterado e os círculos, características peculiares na vida indígena Mëbêngôkré.

Este momento foi muito importante na aproximação de relações míticas tão caras aos povos indígenas da Amazônia. Corpo pintado em Âkre Ok, fumaça, fogo e cantos de evocação de força Mëbêngôkré-Kayapó. Pela primeira vez pude experimentar no corpo em uma demonstração cênica, tais relações que encontro das corporeidades *entre*.

O transe para mim era o caminho de apresentação das noções de corpo indígena Mëbêngôkré. Ao longo dos giros, no movimento do corpo, no som das respirações, iam-se comunicando aspectos importantes de minhas experiências no corpo mítico. Os deuses Mëbêngôkré estão no crescimento das plantas, no peixe da água, na mandioca da roça. Esta proposição faz com que os indígenas manipulem tais energias para a cura e para enfrentar seus problemas. A aproximação da floresta possibilita estes indígenas o controle energético

que influencia sua relação com o corpo e com a cosmovisão ameríndia em sua circularidade.

Alguns fios se alteram ao longo das apresentações de acordo com a necessidade de comunicação dos discursos, mas a pintura de Âkre Ok – pintura de gavião, é necessária para minha conexão ao voo.

## EXPERIMENTO N° 2

A segunda demonstração aconteceu no Teatro Universitário 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 as retendo. Isso fortalece os pressupostos da dança indígena Mëbêngôkré e suas conexões com a terra e com o espaço em determinado tempo e espaço.

**Figura 37. Segunda apresentação - giro macrocosmo.**



Fonte: Breno Filo.

Nesse segundo experimento, percebi que o tempo era fundamental, pois produz

diferentes estados em mim e no público, levando ao transe. Os movimentos repetitivos em um determinado tempo incomodavam o público. Na maioria das vezes constrange a testemunha da ação ao se tencionar com um experimento que não segue as mesmas propostas de organização do espaço-tempo no paradigma clássico do teatro ocidental.

Tais testemunhas vão ao experimento com ideias pré-concebidas 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.

Nesta segunda experimentação, sugeri 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 trabalho de campo. Estes materiais possuem forte relação para mim. Senti a necessidade de colocá-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 do experimento. O local dificultou a troca e dispersão energética que deveria ser liberada. É possível que a acumulação energética nesse trabalho favoreceu uma absorção desnecessária e perigosa posteriormente em meu corpo.

### EXPERIMENTO Nº 3

A terceira apresentação foi realizada no Campus-Guamá da UFPa, na Faculdade de Artes Visuais na I Mostra Internacional FOCAR. Este evento foi realizado pelo Instituto de Educação da UFPa. É possível que as ideias nesse momento aterrissassem e ao longo dessa e de outras escritas e experimentações, possivelmente, possam ser identificados novos elementos na alteração do corpo e da consciência.

**Figura 38. Terceira apresentação - macrocosmo (salão).**



Fonte: Romana Melo.

Esta experimentação começou dentro de um salão de arte localizado no Atelier de Artes Visuais da Universidade de Federal do Pará, campus Guamá. No lado de fora possuía uma mangueira grande e um tajá. Essa planta, 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.

Na saída lateral do espaço existiam muitas árvores também no qual elegi o pé de uma dessas árvores para terminar a ação ao ritualizar movimentos. A ação começou dentro do salão, o público saindo de uma sala onde estava acontecendo a apresentação de outro trabalho anterior ao meu. O público saiu da sala e se direcionou ao salão no encontro do experimento. Eu estava girando em torno de três velas brancas e uma maracá. Devido o tempo previsto pelo evento precisei diminuir o tempo dos giros.

Esta apresentação foi realizada por aproximadamente vinte minutos com o público assistindo. Após ficar girando em círculos (macrocosmo) por quinze minutos em média, percebi novamente as 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 que estavam foras e reativas ao círculo, convidando-as para entrar. Logo após, pego o maracá e peço para que as pessoas que estavam com as velas, me acompanhassem para o lado de fora, onde, anteriormente, já havia

colocado uma vela na raiz de uma grande árvore cortada.

A imagem da árvore cortada naquele momento me motivou uma série de reflexões posteriores. Pensei no motivo do corte da árvore e também na utilização da vela na ação de velar a morte da árvore.

O público inevitavelmente vai para fora também, movimenta-se a partir de então. Eu não havia sentido ainda tanta conexão como a experiência desse dia. As forças da natureza estavam conectadas às minhas induções, acionando por meio dos movimentos que eu realizava o acesso imaginativo das testemunhas.

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, comecei um cântico de repetição da palavra *krana ti oiê*.

Este cântico, segundo os Mëbêngôkré 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. 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 oposto 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 da 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. O campo metafísico conecta cotidianamente as vivências e as práticas indígenas na floresta. Entendendo sua constituição cósmica no adensamento de materiais “invisíveis” aos olhos, porém conectados a propriedades fito-químicas que são a forma de comunicação entre indivíduos humanos e as plantas.

Com isso a circularidade, a pintura corporal e os movimentos trabalhados até o momento na atividade artística, *Círculo de Pykatôti*, ativam em meu corpo no compartilhamento com o público ou transeuntes do local da apresentação, pensamentos organizados nas Práticas e Comportamentos Espetaculares Organizados, onde o animal-bicho compartilha discursos ancestrais, liminares e congêneres com animal-humano.

Nesse sentido o estudo da corpografia aponta nesse momento tanto a materialidade artística, quanto científica, da produção de sentidos na pesquisa em Artes no envolvimento afetivo-corporal no fenômeno investigativo. Onde os discursos grafados no corpo e/ou em

artefatos são fios condutores de fundantes pensamentos de um processo criador.

Com isso possibilitando tramas nos trajetos/caminhos de minha teia da aranha ao pensar a partir do corpo artístico e do corpo *kukrájdá*, a liminaridade dos processos de reconhecimento e de identidade como artista, amazônida, e indígena na Amazônia brasileira.

Por fim os caminhos da corpografia seguem tramando possibilidades futuras no agenciamento de artistas-etno-pesquisadores em seus envolvimento lógico-metodológico-deontológico ao tencionar estruturas dominantes na possibilidade de descoberta de categorias e noções de corpo dentre os diversos Povos brasileiros.

## VOOS EM ÂKRÉ

Os fios de compreensão do fenômeno, traduz o estudo da corpografia. As tramas da experiência tecem fios de compreensão lógica e deontológica, *entre* as dimensões físicas, químicas e espirituais do artística-etno-pesquisador de autoria deste trabalho.

As noções de corpo investigadas ao longo dessas tramas, possibilitam pensar o corpo artístico tramado ao longo dos trabalhos de campo com o fenômeno pesquisado. Onde ações junto aos Povos indígenas são fundantes na identificação de pensamentos em ação, grafados e aproximados as noções de corpo indígena Mëbêngôkré-Kayapó.

Essas noções foram investigadas a partir do *habitus*, *ethos*, e etograma do Povo Mëbêngôkré a partir do senso de beleza compartilhada – *mej*, e a ideia mais próxima do que entendemos como “tradição” – *kumerex*. Com isso pensando possibilidades de organização corporal para fins de atividade artística em *Círculo de Pykatôti*.

Nesse sentido, alargando o conceito de cultura, onde no conhecimento antropológico se constituem nas abordagens e nas relações culturalistas exclusivamente entre humanos. Porém, *kukradjá*, apresenta uma nova possibilidade ao olhar as relações entre animais-humanos e animais-bichos, levando em consideração, relações congêneres nos parentes entre humano-bicho em suas classificações de comportamento apresentado anteriormente ao etograma do Povo Mëbêngôkré.

Com isso proponho o alargamento da compreensão de PCHEOS – Práticas e Comportamentos Humanos (Animais?) Espetaculares Organizados, ao entender que no contexto amazônico, esta relação se estabelece na proximidade entre o humano e os diferentes seres que co-habitam o mundo animal-bicho. Esses responsáveis pela manutenção de diferentes práticas ancestrais do Povo indígena Mëbêngôkré-Kayapó.

## REFERENCIAIS EM AFETOS

BIÃO, Armindo (Org.). **Anais do V Colóquio internacional de Etnocenologia**. Salvador: Fast Design, 2007.

\_\_\_\_\_. **Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A Editora, 2007.

\_\_\_\_\_. **Etnocenologia e a Cena Baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURDIER, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. (Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 1974.

CABRAL, Rafael. **Ameríndios Mex: Um estudo do treinamento corporal a partir dos grafismos de animais sagrados para etnia Mëbêngôkré da aldeia de Apexity**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Pará, 2013.

\_\_\_\_\_. Light Painting Mëbêngôkré: olhares de fronteiras etnocultural. **Anais Eletrônico**. II Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica, 2016. Disponível em: <<http://www.eavaam.com.br/anais/anais/2016/27.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

CARVALHO, Ana Claudia Moraes de. **Odô Oyá: Da Espetacularidade do Yle Ase Oba Okuta Ayra Yntyle ao Corpo-Cena**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2014.

CASTRO, Otávia Feio. **Guarda-Roupa Encantado: Espetacularidade das Roupas de Caboca do Terreiro Estandarte de Rei Sebastião, Outeiro – Pará**. 2016. 85 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HAMÚ, Denise. **Ciência Kayapó**. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi, 1992.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.

LIGÍERO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LUCKESH, Anton. **Mito e vida dos índios caiapós**. São Paulo: Pioneira, 1976.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

PEQUENO, Eliane. **Revista de Estudo e Pesquisa**. Brasília: CGDOC – FUNAI, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SALES, Valéria Fernanda Sousa. **Lágrimas e cachaça**: a espetacularidade do cortejo fúnebre do frete em São João do Abade, Curuçá-PA. 2014. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

SANTA BRIGIDA, Miguel. Etnocorpografando sons e gestos na Amazônia. In: **Anais – II Encontro Regional da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET; II Colóquio Amazônico de Etnomusicologia**. Belém: LABETNO; GEMAM, 2016. Disponível em: <[www.labetno.ufpa.br](http://www.labetno.ufpa.br)>. Acesso em: 03 jan. 2017.

SANTOS, Adailton. **A etnocenologia e seu método**. Salvador: EDUFBA, 2012.

TAYLOR, Diana. Traduzindo Performance. In: DAWSEY, John C. et al. (Orgs.). **Antropologia e Performance: Ensaio na Pedra**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2013.

TURNER, Terence. Os Mebengokre Kayapó: história e mudança social, de comunidades autônomas para a coexistência interétnica. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, FAPESP, 1992.

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

VIDAL, Lux. **Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira**. São Paulo: HUCITEC, 1977.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. 5. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **Metafísicas canibais**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.