

CABRAL, Rafael Ribeiro. **Corpografias Mëbêngôkré – Identidade e processo criativo no corpo artístico-etno-pesquisador**. Belém-PA: Universidade Federal do Pará. UFPA; Doutorado em Artes; Giselle Guilhon Antunes Camargo. Performer, Ator, Fotógrafo.

RESUMO: No final do século XVIII e início do XIX, a etnia indígena Mëbêngôkré habitava uma única aldeia na confluência Tocantins-Araguaia, denominada Gorotire Kumerem. A partir da corpografia (CABRAL, 2017) grafo experiências no corpo tramado através do trabalho de campo-vida para fins de atividade artística. Os resultados são experimentos motivadores de fios de autocompreensão de minha identidade na liminaridade do ser artístico e indígena na Amazônia Paraense.

PALAVRAS-CHAVE: Mëbêngôkré, Identidade, Corpografia, Experimentos Artísticos.

ABSTRACT: In the late eighteenth and early nineteenth centuries, the Mëbêngôkré indigenous people inhabited a single village in the Tocantins-Araguaia confluence, called Gorotire Kumerem. From the corpography (CABRAL, 2017) graph experiences in the body plotted through field-life work for artistic activity purposes. The results are experiments motivating the self-understanding of my identity in the liminality of the artistic and indigenous being in the Paraense Amazon.

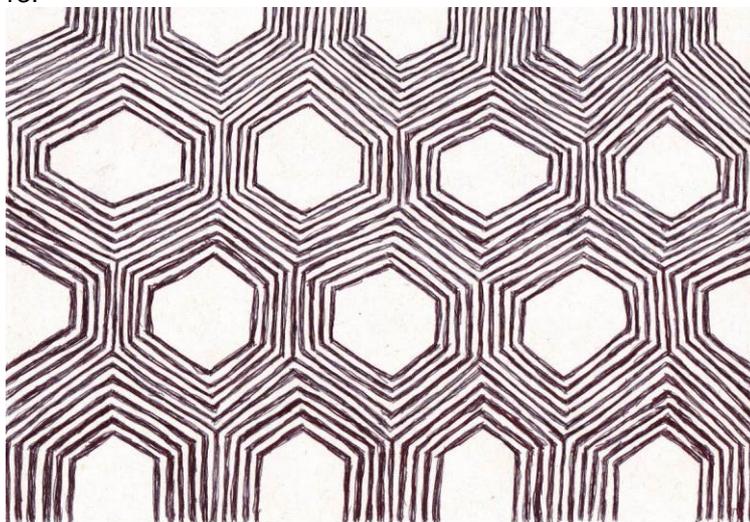
KEYWORDS: Mëbêngôkré, Identity, Corpografia, Experiments.

Povo do Buraco D'água

Caiapó, nome de origem tupi, *caia* (macaco) e *po* (semelhante). Porém a etnia se autodenomina Mëbêngôkré, *buti* (rio) e *crê* (buraco), “povo da nascente d'água” ou “povo do buraco d'água” como os Mëbêngôkré dizem. Estão localizados na confluência do Rio Tocantins, na região entre os rios Araguaia e Médio Xingu e Rio Fresco, provavelmente seja a origem do nome Mëbêngôkré, autodenominações de todos os Caiapós.

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.

A importância da sistemática sobreposição de discursos relacionados à produção de artefatos e à produção de corpos não pode 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).

Os discursos presentes nas pinturas corporais deste Povo, decorrem da união de aspectos éticos, estéticos e políticos. Cada traço, cada linha, feito pelas mulheres da aldeia são realizados com base no conceito Mëbêngôkré *Mejkumerex*. Tal conceito é o que motiva as relações e a manutenção da vida indígena Mëbêngôkré.

O conceito *mejkumerex* dá a dimensão teórica e prática dos modos de operacionalização da cultura Mëbêngôkré, bem como seus pressupostos morais, éticos e estéticos. É a união de duas palavras, *mej* (beleza, bonito), e *kumerex* (tradição). Com isso, a beleza deve valorizar além da estética, todos os esforços entre os indivíduos por meio das trocas no continuum da vida.

### Corpografias Mëbêngôkré

Nos caminhos que levam tramas corpográficas estão os meus agenciamentos como artista-etno-pesquisador na tradução dos afetos do trabalho de campo-vida junto aos Povos Indígenas do Rio Xingu e Rio Fresco. Ao corpografar as

experiências a partir da construção lógica e deontológica, pretendo tramar fios de autorreconhecimento a partir do processo artístico-investigativo vivido corporalmente nos trabalhos 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 Etnocologia.

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).

É claro que isso não se deu de um dia para o outro. Há um processo criativo em construção constante (CABRAL, 2013, 2015), onde cada vez mais me sinto pertencente aos meus ancestrais. A ruptura e cisão forçada de diversos Povos Indígenas no Brasil, assegura a confusão étnica existente hoje no país. Esse fato, dá-se com a reconstituição de minha matriz indígena por exemplo. Quebra histórica devido o processo de colonização da Amazônia. Esse processo é contado por minha avó, descendente indígena Mëbêngôkré, que devido as situações de conflito e ameaças constantes precisou se mudar para a capital – Belém<sup>1</sup>. Esse processo de migração para outros territórios é comum, fato esse que motivou o silenciamento dos discursos indígenas fundamentalmente (CABRAL, 2013).

Essa história não é tão romântica quanto se pensa. Foi uma mudança radical no modo de operacionalização de um novo tempo. Recombinação de novas ordens e papéis sociais. Porém, precisamos resistir aqui dentro, estamos resistindo há mais de quinhentos anos.

Neste sentido, nossos parentes ainda revivem em nós. Minha localização nesse trabalho está na liminaridade do vir a ser descendente indígena em processo de identificação junto às comunidades Mëbêngôkré do Rio Xingu e Rio Fresco, o vir

---

<sup>1</sup> Ver: Cabral (2013).

a ser artista e pesquisador da Amazônia Paraense e, sobretudo, da Universidade Federal do Pará que sempre me acolheu nesse processo de luta.

Nesse sentido, corpografar<sup>2</sup> experiências em campo me autoriza a reviver corporalmente meus ancestrais a partir da materialização artística. O estado liminar dessas corporeidades processa mudanças ontológicas de si. Esse estado liminar dos processos de transformação ocorre normalmente em uma prática artística, nas transformações dos ensaios (por exemplo) e possibilidades de treinamento corporal para apresentar discursos cênicos para o outro, transformando-as a cada apresentação. Ao se transformarem deixam fios de compreensão de/sobre o fenômeno investigado de si.

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.

Esses procedimentos, ao trazerem elementos, continuam a experiência corporal do campo para uma outra realidade. Uma realidade artística que me conecta 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.

Com isso, as experimentações artísticas do corpo em trabalho de campo acompanham apresentações onde essa lógica está sendo pensada. As etnoações são ativações cênicas no espaço, ou como artista ou como mediador dos discursos indígenas na Amazônia.

---

<sup>2</sup> Escrita do corpo artístico a partir da experiência do corpo em campo (CABRAL, 2015).

## Ações, Etnoações e Experimentações

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 Tembé 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 externa 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 01: 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 experimentações com e entre os indivíduos nas tramas afetivas do trabalho de campo. Ações que a princípio não convergem para uma atividade artística tradicional, 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 meu 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 (CABRAL, 2013) 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 estava 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 meu 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.

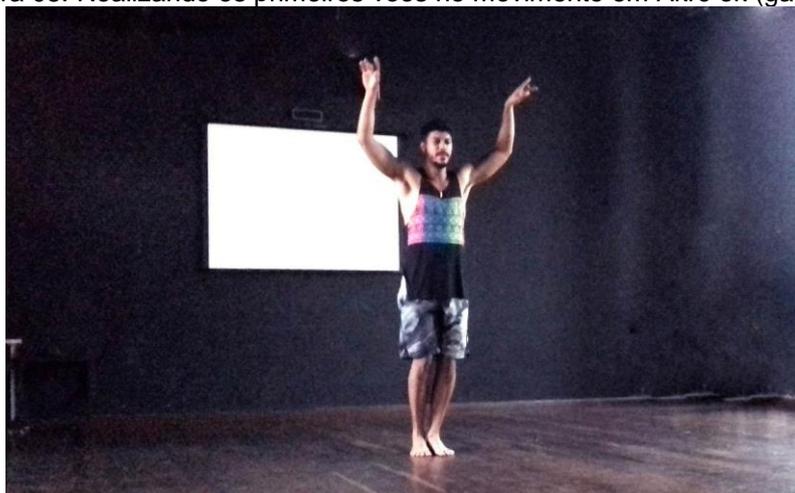
Figura 07: Com isso tramamos fios artísticos de autorreconhecimento da coletividade no Grupo Ameríndios Mex – criado com o objetivo de tramar em 'laboratório do corpo' a compreensão de qualidades de movimento animal, vividos pelo corpo artístico na Aldeia de Apejti.



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

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; 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-Mëbêngôkré* 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 Apejti 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.



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

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



Fonte: Acervo do Autor. Foto 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.



Fonte: Arte Gráfica do Autor.

Nas etapas descritas no Projeto Niri-ô, estava 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 foi a escolha de um 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. Identificando parte do corpo, gestos e comportamentos humanos que são próximos aos bichos e vice-versa. 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 alguns 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.

Figura 15: 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 em questão, fazem parte das tramas práticas nos estados performativos em *Círculo de Pykatôti*, assim como sua aplicação por meio das noções de corpo indígena em sua corpografia.

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.

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), uma festa tradicional onde diversas cenas acontecem, e é realizada uma vez ao ano. A festa geralmente começa no período do mês de agosto até o 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>3</sup> na conclusão de sua Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-

---

<sup>3</sup> Integrante do Grupo TAMBOR, e na época pesquisava as roupas de festa da mãe-de-santo.

Graduação em Artes/UFGA. 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 consciente, tudo aparentemente controlado. 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 superiores que chegam ou são evocadas (apresentadas), estão as energias não domesticadas da floresta. A prática xamânica por exemplo me faz sempre acreditar na transformação do ser humano em animal-bicho, bem como sua aproximação energética nos estados de alteração:

O xamã 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 xamã 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 como 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 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 na construção criativa da performance.

Essas localizações são importantes para conectar aos domínios mágicos que interferem 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, éticas, estéticas e políticas.

Neste sentido desloco esse movimento circular para o experimento como forma de alterar meu corpo a 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 como um trabalho em processo. 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 N° 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 vivenciadas junto aos Povos Indígenas, especificamente da etnia indígena Mëbêngôkré.

Figura 16: Primeira Apresentação – momento estático no giro microcosmo.



Fonte: Martín Perez.

Este experimento começou a levar minha consciência a 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 constante 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.

Nesse percurso adotei a possibilidade do trabalho com giros e do contato com a circularidade dos movimentos e fluxo enérgico experimentados no corpo, sem

a preocupação de nomear ou relacionar gestos e movimentos ao contexto indígena particular a priori, mesmo que assim fosse impossível. 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, e fundamentalmente da minha ancestralidade.

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-*liminaridade.

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 17: 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 desafiadores 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 cardeal 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 N° 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 aterrissem e ao longo dessa e de outras escritas e experimentações, possivelmente, possam ser identificados novos elementos na alteração do corpo e da consciência.

Figura 18: Terceira apresentação – macrocosmo (salão).



Fonte: Romana Melo.

Esta experimentação começou dentro de um salão de arte localizado no Atelier de Artes Visuais da Universidade 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 um 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 a três pessoas que estavam fora e reativas ao círculo, convidando-as para entrar. Após isso, pego o maracá e peço para que as pessoas que estavam com as velas, me acompanhem 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 Měbêngôkré 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.

Neste fluxo, o tajá que estava no lado oposto de onde estávamos, começou a balançar muito forte, alguns cachorros que estavam embaixo 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 Humanos Espetaculares Organizados, onde o animal-bicho compartilha discursos ancestrais, liminares e congêneres com animal-humano.

## Conclusão

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, a liminaridade dos processos de

reconhecimento e de identidade como artista, amazônida, e indígena na Amazônia Paraense.

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.

#### Referências Bibliográficas

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

CABRAL, Rafael Ribeiro. **Ameríndios Mex**: Um estudo do treinamento corporal a partir dos grafismos de animais sagrados para etnia Mëbêngôkré da aldeia de Apexy. 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.

\_\_\_\_\_. **Teia de Pykatôti**: um estudo da corpografia mëbêngôkré do Rio Fresco na Amazônia Brasileira. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, 2017.

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) – Programa de Pós-Graduação em Artes, 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 Emílio Goeldi, 1992.

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

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

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

MULLER, Regina. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, Lux (Org.). **Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Edusp, 1992.

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. **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.