GT MITO, IMAGEM E CENA - PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CAMPO EXPANDIDO – TRABALHO DE CAMPO, IMERSÕES, ITINERÂNCIAS, AÇÕES EM TEMPO REAL

TEATRO E RITUAL: OS DESAFIOS DA CRIAÇÃO PERFORMÁTICA COM BASE NO XAMANISMO YANOMAMI

LUIZ DAVI VIEIRA GONÇALVES

GONÇALVES. Luiz Davi Vieira. **Teatro e Ritual: os desafios da criação performática com base no xamanismo Yanomami**. Aldeia Maturacá - Amazonas: Universidade Federal do Amazonas. Universidade do Estado do Amazonas; Professor Assistente. Universidade Federal do Amazonas; Doutorando; Deise Lucy Montardo. Diretor e Performer.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo refletir sobre os desafios da criação em performance-art com base no ritual xamânico da etnia Yanomami, aldeia Maturacá do Alto Rio Negro - Am. O trabalho aqui apresentado vem correlacionando características da cultura Yanomami; especificamente as expressões corporais do xamã, observadas em campo durante o período de quarenta e quatro dias, a ideias acerca da performance-art, com o foco no processo criativo e no treinamento do performer. Vale salientar que além dos aprendizados da inserção em campo, este trabalho também coadunará autores da antropologia com autores do teatro, afim de contribuir para o aprofundamento deste diálogo que se mostra efervescente em teorias e práticas contemporâneas de ambas as áreas.

“PALAVRA-CHAVE”: Performance-art: Xamanismo: Corpo.

Teatro y ritual: los retos de la creación performativa en base a yanomami chamanismo

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre los retos de la creación en el arte del performance basado en etnia yanomami ritual chamánico, pueblo Maturacá Alto Río Negro – Am. El trabajo que aquí se presenta está correlacionando características de la cultura Yanomami; específicamente el lenguaje corporal del chamán, observada en el campo durante los cuarenta y cuatro días las ideas sobre arte del performance, con el foco en el proceso creativo y la formación intérprete. Es de destacar que, además de la integración de los aprendizajes en el campo, este trabajo también estará en la línea de los autores de la antropología con los autores de teatro con el fin de contribuir a la profundización del diálogo que muestra efervescente en teorías y prácticas de ambas áreas contemporâneas.

“PALABRA-CLAVE”: Arte de la performance: xamanismo: cuerpo.

Theatre and Ritual: the challenges of performative creation based on Yanomami shamanism

ABSTRACT: This article has as its objective to reflect about the performance-art creation chalenges, based on shamanic ritual of the Yanomami people, at Maturacá village in high Rio Negro – AM. The present paper has been correlating characteristics of Yanomami culture; specifically the shaman body expressions, observed during the forty-four days in field period, to the ideas about the performance-art, with focus on the creative process and on the performer training. It is important to emphasize that beyond the learnings from the field insertion, this work will join anthropology authors and teatre authors, in order to contribute on this dialogue deepening, which shows itself effervescent in contemporary theories and practices of both areas.

“KEY-WORDS”: Performance-art: Shamanism: Body.

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Palavras de Margot Berthold nas primeiras páginas do livro *História Mundial do Teatro* (2010). Todavia, o nascimento do teatro que colonizou esse entendimento acontece na Europa aos pés da Acrópole em Atenas; dos rituais de fertilidade, nasce a tragédia e a comédia. Assim, a história teatral é marcada até século XX pela fertilidade dos rituais, entretanto, sua consolidação enquanto linguagem no período renascentista indica seu afastamento as práticas ritualísticas, sobretudo pela sua forma imitativa – o faz de conta, criando-se o distanciamento entre o teatro e o ritual; imitação versus estado de verdade.

Na década de 1970, a partir do *happening* e *body art*, nasce a performance-art que com sua forma contrária ao modelo aristotélico (com início, meio e fim), abre espaço para os rituais voltarem à arte contemporânea, colocando o ator no estado de xamã, como destaca Renato Cohen no livro *Performance como Linguagem*: “*no happening não havia esse sentido de cena, de espetáculo, o condutor deste funcionava mais como um xamã, um catalisador, um mestre de cerimônias do ritual*” (2009, p. 138).

Segundo RoseLee Goldberg (2006), neste período houve o crescimento considerável do consumo desta prática. Sugiram mais espaços para a arte da performance em grandes centros, museus e festivais artísticos, escolas de arte introduziram a performance em seus cursos e as revistas especializadas começaram a aparecer. Neste sentido Josette Féral observa: “*se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero*” (2015, p. 114).

Esse abalo justifica-se pelo crescimento da performatividade no teatro, ou seja, a transformação do ator em performer, a imagem no lugar do texto, descrição da ação cênica ao invés de interpretação entre outros aspectos que extrapolariam

o alcance deste artigo. O teatro performativo e a performance-art são linguagens que voltaram o foco de sua composição para o ritual, e neste sentido, destaca-se nos tempos atuais a grande procura de artistas acerca das manifestações culturais com o objetivo de relacionarem suas práticas artísticas e teóricas sobre a diversidade que estas manifestações oferecem aos diversificado campo de pesquisa das artes da cena.

Todavia, Patrice Pavis (2010, p. 144) salienta o perigo da armadilha intercultural, sobretudo pelas performances atuais que lidam com os rituais primitivos: "*os falsos rituais fazem perder a consciência do funcionamento de nosso mundo. A busca de autenticidade não é mais do que um fantasma ocidental para representar as outras pessoas, uma espécie de pornografia etnográfica"*. Contudo, o pornô etnográfico é o desejo de ver os "selvagens autênticos" fora do tempo empalhados como animais selvagens.

Corroborando com Patrice Pavis e indo tangencialmente contra o chamado pornô etnográfico, este artigo tem como objetivo analisar os desafios da criação em performance-art com base no ritual xamânico da etnia Yanomami - aldeia Maturacá, e também pretendo apresentar ao final do artigo propostas que possam servir de caminhos metodológicos para que o artista de teatro não pratique a chamada pornografia etnográfica ao trabalhar com manifestações culturais. Vale salientar que os dados aqui apresentados sobre os Yanomami estão sendo compilados e analisados desde o ano de 2013 até os tempos atuais através do método de observação participante GERRTZ (1989). Na questão sobre o xamanismo, trago para discussão deste artigo a composição corporal do xamã ao desenvolver o ritual. Contudo, as questões norteadoras para se iniciar esta proposta são: Quem são os Yanomami? Como acontece a prática do xamanismo Yanomami? Quais as características corporais do xamã Yanomami da aldeia de Maturacá?

A palavra Yanomami é uma simplificação do etnônimo *Yanõmami tëpë* que significa "humanos" e atualmente contam com aproximadamente 31.000 indígenas

em sua terra que se estende pelos Estados de Roraima, Amazonas e também parte da Venezuela. Segundo Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015), no Brasil há cerca de 22.257 habitantes distribuídos em 305 grupos, sendo 13.771 no Estado de Roraima e 8.486 habitantes no Estado do Amazonas, neste último Estado eles estão distribuídos nos municípios de São Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel do Rio Negro e Barcelos.

O território Yanomami corresponde no total Brasil/Venezuela de 192.000 km² situados em ambos os lados da fronteira entre os dois países, região conhecida como interflúvio Orinoco – Amazonas, afluentes da margem direita do rio Branco e esquerda do Rio Negro. Demarcado em 1991 sua homologação foi a partir do Decreto Presidencial em 25 de maio de 1992. Os primeiros contatos com os brancos aconteceram nas primeiras décadas do século XX entre os anos de 1910 a 1940, que segundo Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015), esse contato foi com coletores de produtos da floresta, militares da Comissão Brasileira Demarcadora de Limites (CBDL), sertanistas do Serviços de Proteção aos Índios (SPI), estrangeiros com fins de pesquisa como o alemão Koch-Grünberg, o americano Napoleon Chagnon e missões religiosas protestantes e católicas.

Nesta diversidade territorial a língua falada é remetida como “Yanomami”, e constituída por vários sub-grupos como *Yanam*, *Yanomam, Yanomamɨ* e *Sanuma*. No Brasil a língua Yanomami é repartida em *Yanomam* falada nos rios Parima, Uraricoera, alto Mucajaí, alto Catrimi e Toototobi; em *Yanomamɨ* falada nos rios Demini, Aracá, Padauiri e Cauaburis, estes no Estado do Amazonas; em *Ninam* ou *Yanam* falada no médio Mucajaí e no rio Uraricaá; e também *Sanɨma*, falada no rio Auaris. (Davi Kopenawa e Bruce Albert, 2015, p. 100)

A etnia Yanomami é um grupo de grande destaque para os não-indígenas e ameríndios, tanto em nível nacional como internacional. Até os tempos atuais apresentam notoriedade em diversos campos, inclusive no senso comum ainda são referenciados como os índios “selvagens” existentes no Brasil e na etnologia

indígena como os “mais índios”. Esses ‘pré-conceitos” sobre os Yanomami foram estímulos para ir em busca de meus objetivos de pesquisa acerca das performatividades ameríndias e com dezesseis meses de trabalho de mesa (analises de livros, teses, dissertações, artigos) consegui a anuência dos próprios indígenas Yanomamɨ para pesquisar na aldeia de Maturacá,

A aldeia de Maturacá é situada na fronteira com a Venezuela e é constituída por cinco grupos, chamados pelos indígenas de comunidade, são elas: comunidade de Ariabú, comunidade de Maturacá, comunidade União, comunidade Maria Auxiliadora e comunidade Santa Maria. São banhadas pelo Rio Maturacá e Rio Ariabú que desagua no rio Cauaburis que na língua Yanomamɨ é chamado de *Paretota*, que significa muito mosquito, referência a quantidade de inseto ali encontrado.

A prática do ritual xamãnico em Maturacá acontece preferencialmente nas comunidades Ariabú e Maturacá entre os horários de 14h ás 18h, e no domingo este horário é alterado, começando por volta das 10h. O espaço destinado para a prática do ritual é o *toxacikë* que representa um recorte do antigo *xapono* – casa coletiva, usado por Yanomami antes do contato com os Salesianos. O *toxacikë* só é deixado de lado na prática do ritual quando o objetivo é especifico, como por exemplo, a prevenção de doença e/ou cura, no qual, a pessoa que solicitou não pode se deslocar até o espaço por enfermidade e/ou desejo oculto.

No tocante à concepção performance, corpo e xamanismo, trago para discussão o artigo: *A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras,* escrito por Anthony Segger, Roberto DaMatta e Viveiros de Castro (1987). A tese principal reside na elaboração da noção de pessoa, com referência à corporeidade, enquanto idioma simbólico. Este artigo foi para a etnologia brasileira um marcador de legitimação da pesquisa realizada no brasil por etnólogos ligados ao campo da antropologia em terras ameríndias, ou seja, as técnicas e teorias das escolas já consolidadas na antropologia como, a Britânica, a Francesa e a Americana, já não

se encaixavam como regra para os estudos ameríndios, sobretudo pela relação corporal apresentadas até o momento nas etnografias dos povos do brasil central.

Segundo os autores, "*o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento*". Esta matriz ocupa posição de organização central. A fabricação, a decoração, a transformação e também a destruição dos corpos são temas encorporados pelas mitologias, pela vida cerimonial e pela organização social.

Neste texto, os autores fazem referências às sociedades Jê do Brasil Central, Xinguana e Tukano do Rio Negro, e destacam a grande diferença entre estes povos e o lugar de suas corporeidades. Em todas, eles indicam uma força ideológica que enfatiza justamente a corporeidade:

> O ponto a ser enfatizado é que o corpo é o *locus* privilegiado pelas sociedades tribais da América do Sul, como a arena ou o ponto de convergências desta oposição. Ele é o elemento pelo qual se pode criar a ideologia central, abrangente, capaz de, nas sociedades tribais Sul Americanas, totalizar uma visão particular dos cosmos, em condições histórico-sociais específicas, onde se pode valorizar o homem, valorizar a pessoa, sem reificar nenhum grupo corporado (como clãs ou linhagens) o que acarretaria a constituição de uma formação social radicalmente diversa. (SEGGER, DAMATTA, VIVEIROS, 1987, p. 14)

Nesta citação, os autores ratificam que a base diferencial das sociedades primitivas ameríndias é o corpo. Ele caracteriza-se em posição principal para análise da cosmologia ameríndia. Assim, percebe-se que o campo de estudo sobre a corporeidade ameríndia é fértil e encontra-se completamente aberto para novas investigações, principalmente quando se refere as suas potencialidades artísticas.

E, não sendo diferente, quando me deparei com as performances xamãnicas do povo Yanomamɨ de Maturacá percebi essa fertilidade de potências corporais logo em pouco tempo de pesquisa.

Na primeira vez que estive em Maturacá, ao conversar com um xamã-líder da aldeia, ele explicou-me que o xamã, durante o ritual, faz a dança, canto e pintura para agradar os *hëcura – espíritos,* com os quais ele consegue dialogar durante o ritual. O xamã estabelece contato com diversos espíritos e seu repertório corporal tem que ser, não simplesmente eficaz, mas como ele disse: *criativo e bonito*. Ao fazer essa afirmação, eu e o interlocutor, estávamos conversando sobre os meus objetivos de pesquisa e quando eu disse que o ritual xamânico, para mim não indígena é arte, ele afirmou que sim e ratificou destacando o dever de cada xamã em usar os elementos estéticos e corporais para entrar em ação de ritual.

O corpo na performance ritual de Maturacá, destaca-se pelas múltiplas expressões realizadas pelos xamãs. Em minhas observações em campo, percebi que a idade dos xamãs é entre quarenta a oitenta anos, e por muitas vezes ao performar o xamã não apresentava idade avançada pela intensidade das expressões corporais. Planos altos, médios e baixos são facilmente utilizados com velocidades variadas e em nenhum momento percebe-se repetição de movimento e as expressões corporais são intensas com o objetivo de atrair os *hëcuras.* Como Schechner salienta na definição de performance:

> Compreender a “intensidade da performance” é descobrir como uma performance constrói, acumula, ou usa a monotonia; como ela atrai participantes ou intencionalmente os barra; como o espaço é projetado ou manipulado; como o cenário ou roteiro é usado – em resumo, um exame detalhado de todo o texto performático. (SCHECHNER, 2011, p. 219)

Durante o ritual, os corpos dos xamãs ficam completamente transfigurados. A corporeidade em todo momento nos chama a atenção, pois quanto maior o tempo de performance xamânica, maior o corpo parece ficar, nos lembrando a abordagem de Jean-Yves Leloup acerca do corpo e suas antropologias: "*O corpo é o nosso texto mais concreto (...) é também o templo onde outros corpos mais sutis se abrigam*" (LELOUP, 2015, p. 9).

Os movimentos são apresentados como provocação ao próprio corpo, proporcionando um diálogo com os *hëcuras* e com os demais xamãs dentro do *toxasikë*. Gestos realizados espontaneamente, partituras corporais como desenhos no espaço, passos lentos e rápidos, base firme na terra, joelhos flexionados e muita vitalidade, em uma dança que pode levar até sessenta minutos por cada xamã, o ritual inteiro pode desenvolver-se até o pôr do sol. Os elementos destas expressões, são braços expandidos e curtos, pernas flexionadas e alongadas, colunas expandidas e ao mesmo tempo limitada, todas essas expressões concomitantes no espaço.

As pinturas corporais, do mesmo modo, seguem objetivo de agradar aos espíritos presentes no espaço. Durante o ritual, as pinturas vão se desfazendo e, consequentemente, criando uma visualidade presencial única, nunca se repetindo. Formam-se e transformam-se nos corpos dos quais eles creem agradar o espirito que, naquele momento performance, estão conectados. Em nenhum dos rituais dos quais participei se repetiu a partitura corporal ritualística. As performances são sempre únicas. Os xamãs compõem o corpo com adornos construídos com penas de pássaros como Papagaio, e pele de animais como o Mutum. Além de um cinto feito de missangas, em algumas performances usam *xerecas* – flechas.

As vozes durante o ritual compõem o corpo de forma diversificada e íntima. Cada xamã tem sua composição vocal peculiar, uns demonstram explosões rítmicas

e vibratórias, e outros já se colocam sutis. No entanto, todos apresentam um diversificado recurso durante sua performance. Em minha experiência *in loco*, algumas vezes percebi as vozes ecoarem no espaço de toda aldeia, com grande potência, e quando eu identificava o xamã que estava produzindo aquele som, percebia que ele era pequeno, franzino e de idade avançada, demonstrando uma força insuspeitável aos olhos comuns.

As expressões construídas são intensas e o xamã, faz de sim próprio um intelecto do plano "sensível" para o plano racional, um diálogo entre o que se vê (a distribuição do espaço e os outros xamãs) e o que não é visível (os *hëcura*; espíritos). Essa transição dialógica do, sensível para racional e vice e versa, acontece espontaneamente em um jogo corporal dentro do *Toxasikë*. O xamã conversa com os espíritos e também com os outros xamãs ao mesmo tempo, ele dança, canta e chama as pessoas presentes no local para compreender sua ação, construindo sua autonomia e atraindo os participantes intencionalmente usando todos os elementos possíveis à sua volta.

O xamã não tem necessariamente um personagem para mostrar, mas terá que "se mostrar" e se relacionar com o espaço. Como ratifica o pesquisador em antropologia da performance John Dawsey (2006, p. 19), "*A partir dos ruídos de um campo emergente, alguns deslocamentos do lugar olhado (e ouvido) das coisas podem se sugerir*". E, Castro, Seeger e DaMatta, (1987, p. 4) dizem: "*Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado ou perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano*".

Por fim, como analisado brevemente, o corpo é o elemento principal durante o desenvolvimento da performance xamânica de Maturacá. Nós chama atenção os movimentos e as expressões que cada xamã apresenta particularmente. Vale salientar que, do ponto de vista de todo o ritual, entende-se por corpo a composição criada e desenvolvida pelo xamã, assim, voz é corpo, desenho é corpo, espaço/local

do ritual é corpo e adornos também, ou seja, a noção de pessoa que o artigo em destaque no início deste ensaio nos salienta.

Por conseguinte, volto a pergunta central: Como levar essa noção de pessoa e/ou as peformatividades xamânicas para o processo de criação do ator e do performer sem produzir a pornografia etnográfica apontada por Patrice Pavis? Com o propósito de desembaraçar essa questão, retorno ao objetivo deste artigo trazendo as concepções teóricas sobre o processo criativo de dois autores. Primeiro, a autora Fayga Ostrower com o livro *Criatividade e Processos Criativos* (1987) que nos traz a concepção mais geral acerca do ato de criar do ser humano. E segundo, a fundamentação é mais especifica ao campo da arte teatral com a dissertação de Mestrado do ator, diretor e professor de Teatro Antônio Araújo, defendida na Escola de Comunicação e Artes em 2002, na qual, o autor, investiga a dinâmica dos elementos que compuseram o processo de construção cênica do espetáculo *O Paraiso Perdido* (1992), do grupo o Teatro da Vertigem.

Segundo Ostrower (2001, p. 9), o homem é capaz de estabelecer relação entre os eventos que ocorrem ao seu redor e dentro de si próprio, e neste sentido o ato de criar é dar forma a algo novo em qualquer campo de atividade, como a autora relata:

> Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse 'novo', de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato herdado abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, p. 9, 2001)

Faz-se pertinente enfatizar a partir da citação que, o processo de criar baseia-se em formar algo novo e não repetir, imitar e/ou fazer de conta que é. A criação é por sua vez relacionar, ordenar, configurar, significar como destaca a autora. Distanciando-se da imitação e sobretudo da pornografia etnográfica que pode ao invés de compactuar com o contexto cultural, distanciar-se de sua verossimilhança proporcionando o sentido contrário de sua verdade.

Por outro lado, no campo do teatro performativo, Antonio Araújo (2002) ao analisar o processo de construção do espetáculo *O Paraiso Perdido,* afirma na conclusão do trabalho, que a continuidade e não rigidez fez parte da criação do espetáculo;

> Um processo deixa sempre um a zona de indeterminação, de incompletude, de incerteza. Necessária à fecundação de novas indagações e de novos problemas. O processo não se circunscreve rigidamente ao seu tempo de duração. Apesar de ser possível perceber o seu ciclo, a sua historicidade: nele, algumas coisas emergem enquanto outras morrem. (ARAÙJO, p. 149, 2002)

Nesta referência, percebe-se o valor acerca do processo e não sobre o produto final, há um ciclo a ser vivenciado durante o processo criativo, no qual, elementos nascem e morrem durante o percurso adotado pelo grupo e/ou pelo artista. Como o autor relata é necessário a fecundação de novas indagações e também novos problemas que subsidiam o desenvolvimento da criação. Nesta perspectiva, o xamanismo aqui apresentando, coloca o xamã-performer na condição criador de si mesmo, do seu próprio ritual em diálogo com os espíritos e xamãs presentes no local. E, nesta convergência, o artista têm muitos elementos do ritual para subsidiar seu processo de criação - como apresentado anteriormente.

Para findar este artigo, trago de forma neófita três sugestões de pesquisa para as artes performáticas ou não, lidarem com a criação coadunada aos contextos culturais, especificamente os rituais ameríndios, já que se tratam da base de minha pesquisa durante os últimos anos. São elas: primeira, *conviver com os agentes do ritual*. Segunda, *observação participante do ritual*. E terceira, *adaptar o olhar e a escuta*. Vale salientar que antes de qualquer desenvolvimento de pesquisa é necessário realizar os tramites legais junto a Fundação Nacional do Índio – FUNAI, estabelecendo assim uma segurança ao pesquisador e aos indígenas. Notadamente, também é necessário a anuência dos indígenas envolvidos.

A primeira sugestão que trago para a reflexão - *conviver com os agentes do ritual*, trata-se de estabelecer um convívio permanente com os agentes da pesquisa; antes, durante e depois do trabalho realizado, o artista pesquisador deve manter contato permanente para o entendimento do que está em volta do ritual e também estabelecer uma relação de confiança entre os indígenas e o pesquisador.

Segunda - *observação participante do ritual,* trata-se de estabelecer o contato direto com o ritual escolhido. Após a primeira etapa desenvolvida, sugere-se que o artista pesquisador participe dos rituais - com a anuência dos indígenas - o maior tempo possível, assim ele poderá entender em várias perspectivas o real significado dos elementos que o constituem. Destaca-se para esse item o conceito de *Encorporação* estudado pelo Richard Schechner (2013) e também o entendimento do método de observação participante Clifford Geertz (1989).

Terceira - *adaptar o olhar e a escuta*, trata-se do artista pesquisador abrir sua percepção para os objetivos reais em volta do trabalho. Em alguns casos o desejo da pesquisa sai dos indígenas e não somente do pesquisador, e diante de todos os acontecimentos em campo, é necessário esse entendimento, principalmente para o artista tomar as decisões criativas após a pesquisa de campo. Ou seja, adaptar a escuta pessoal para entender o objetivo pelo qual a etnia, o grupo ou o indivíduo

especifico, deixou um estranho entrar em sua “casa” e realizar estudos sobre sua cosmologia.

Como exemplo, corroborando com sugestões apresentadas, trago o trabalho da atriz-performer Andreia Duarte, que ao adentrar nas fontes ameríndias de estudo, principalmente com o olhar artístico do/para teatro, realizou sua pesquisa durante cinco anos de convívio direto com os indígenas da etnia Kamayura do Parque Nacional do Xingu. E, como fruto desta pesquisa foi criado o espetáculo “*Gavião de duas cabeças*” (2016), também a dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada “*O Instante da cena do índio: a expressão poética de uma experiência*”. Além da preparação corporal do espetáculo “*Ode Marítima*” (2012). Percebe-se a fertilidade quando se trata de uma pesquisa com aprofundamento de campo, seja ele prático, intelectual e de contato.

Portanto, sem dúvida o ritual e a arte performática e/ou performativa são propostas que se aproximam para essa convergência de forma impoluta. No entanto, o contexto cultural oferece múltiplos caminhos de pesquisa para o artista e essa diversidade demanda seriedade e responsabilidade no envolvimento com os respectivos temas.

Também vale salientar, entretanto, que não é porque as artes performáticas se convergem com mais segurança com os contextos culturais, que o teatro estará livre para teatralizar as chamadas performances culturais (SINGER, 1972). Na verdade aquele teatro citado no início do artigo, geralmente corre maior risco de praticar a pornografia etnográfica por sua característica de faz de conta. Qualquer contexto cultural é cercado de elementos peculiares que necessitam de esforço e dedicação para o entendimento. Não é vendo uma reportagem na televisão e/ou pegando um livro na prateleira de uma biblioteca que o artista estará apto a desenvolver processos artísticos acerca de uma manifestação cultural. Ou seja, dificilmente os dados aqui apresentados sobre a corporeidade do xamanismo

Yanomami seriam entendidos apenas com uma breve pesquisa distanciada do tema.

As reflexões sobre o desafio da criação em performance-art, teatro e arte, extrapolam os limites deste artigo, no entanto, são pontos de partida para esse entendimento, mas, como dito são neófitos e seguirão como elementos para o futuro de minha pesquisa juntos aos ameríndios e durante minha inserção em terras Amazônicas.

Referências

ARAÙJO, Antônio Carlos Silva. *A Gênese da Vertigem: O Processo de Criação de O Paraíso Perdido*. Dissertação de Mestrado. USP. São Paulo, 2002.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DAWSEY, John. *Turner, Benjamim e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas*. In: Revista Campos: São Paulo. n.7 p. 17-25, 2006.

DUARTE, Andreia. *O instante da cena do índio: a expressão poética de uma experiência*. Dissertação de Mestrado. UFMG, Minas Gerais, 2015.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GEERTZ, Clifford. *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. **"***Arte como sistema cultural". O Saber Local.* Petrópolis: Vozes. 1997.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LELOUP, Jean-Yves. *O Corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. Org. Lise Mary Alves. Ed. 23. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópoli: Ed. Vozes, 1987.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SEEGER, A., DAMATTA, R. e VIVEIROS DE CASTRO, E. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*, in: OLIVEIRA, J. P. (Org.), Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/Marco Zero, 1987 [1979].

SINGER, Milton Borah. When a Great Tradition Modernizes. An anthropological approach to India Civilization. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

SCHECHNER, Richard. *Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral*. In: Cadernos de Campo, São Paulo, n.20, p. 213-336, 2011.

KOPENAWA, Davi e ABERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.