

Luiz Davi Vieira Gonçalves*

Estudos Étnicos no Teatro

A Metodologia *Kōkamōu* como Perspectiva Simétrica
para o Processo de Pesquisa e Criação em Arte

Études Ethniques dans le Théâtre

La Méthodologie *Kōkamōu* comme Perspective Symétrique
du Processus de Recherche et de Création en Art.

RESUMO

Este artigo visa refletir a etnicidade na prática teatral propondo a metodologia *Kōkamōu* como ferramenta para os desafios e realidades encontrados nos tempos atuais por artistas que procuram os povos ameríndios para desenvolverem pesquisas artísticas, acadêmicas, entre outras, sobretudo em busca de teorias e práticas decoloniais. A palavra *kōkamōu*, na língua Yanonamĩ, significa *juntos(as)*, e a metodologia salienta a importância da experiência junto aos indígenas como locus central para o aprofundamento do conhecimento sobre a realidade cosmológica, social e política, fortalecendo os objetivos almejados de ambas as partes envolvidas.

Palavras-chave: *Kōkamōu*. Metodologia. Conhecimento Ameríndio. Teatro.

RÉSUMÉ

Cet article à l'intention de réfléchir l'éthnicité dans du théâtre en mettant la méthodologie *kōkamōu* comme un outil pour les défis et les réalités qui ont été rencontrés aujourd'hui par les artistes qui cherchent les peuples amérindiens pour faire des recherches artistiques, académiques entre les autres, surtout en recherché des theories et des pratiques décoloniaux. Le mot *kōkamōu* signifie un ensemble et la méthodologie montre la grande importance d'expériences aux indigènes comme un locus central pour approfondir les connaissances sur la réalité cosmologique, social et politique, en renforçant les objectifs envisages de deux côtés englobes.

Mots-clés: *Kōkamōu*. Méthodologie. Connaissance Amérindien. Théâtre.

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro.
Antonin Artaud, 2006.

As vertentes inspiradoras de práticas e teorias teatrais no Brasil historicamente têm sido ocidentais, norte-americanas e orientais. Estéticas e teorias criadas e desenvolvidas por profissionais como Constantin Stanislavski e Bertolt Brecht com métodos para o treinamento do ator, Viola Spolin com os jogos teatrais e o Kazuo Ohno com a dança Butô, entre muitos(as) outros(as) que extrapolariam as estruturas deste artigo, foram e ainda são bases epistemológicas para o pensamento do Teatro e da Arte-educação até os tempos atuais. Entretanto, esse cenário tem se transformado e as pesquisas voltadas ao campo das Artes da Cena apresentam um significativo aumento de interesse pelas práticas descoloniais e decoloniais, haja vista o número de publicações sobre o tema em anais de eventos como Congressos e Encontros da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil – CONFAEB e os Encontros ARCANOS.

Faz-se pertinente ressaltar que as práticas descoloniais visam demonstrar uma superação ao colonialismo, desfazendo-o ou revertendo-o, alcançando um estado pós-colonial, e, galgando outra postura, as práticas decoloniais procuram transcender a colonialidade, transgredindo e insurgindo uma luta contínua contra as estruturas de dominação e superioridade do saber euro-ocidental colonizador.

Nesta tendência sobre os caminhos descoloniais/decoloniais no teatro, destaco os estudos desenvolvidos pela Professora Dra. Verônica Fabrini, como *Arte, Ciência e Descolonização* (2015) e *Corpo e Artes da Cena* (2016). No primeiro, a autora propõe uma travessia reflexiva entre Arte e Ciência, chamando a atenção para a importância e a diversidade dos saberes e das culturas existentes espalhadas em dimensões imensuráveis. Sendo que tanto a Arte como a Ciência, em busca de racionalidade afirmativa e imperialista, se fecharam para a existência infinita de saberes que foram excluídos pelos passos da colonização. A diversidade da vida humana é substituída por valores impostos por verdades absolutas. “A vida é rara, nós seres humanos somos raros e o que é raro é importante, então preservar a vida, preservar a diversidade da vida é de fundamental importância” (FABRINI, 2015, p. 187).

No segundo estudo, *Corpo e Artes da Cena* (2016), a autora ressalta sobre o corpo que pensamos e construímos durante o processo de criação, que predominantemente é conduzido pela noção de força e exterioridade, notadamente na vertente dos grandes signos fomentada pelo corpo dominador, civilizado, aquele capaz de julgar a(s) natureza(s), ressaltando, sobretudo, que esse corpo é instaurado como o instrumento supremo de trabalho, sem deixar-se afetar pelo processo de receber, de escutar, de sentir, ou seja, de que corpo nós estamos falando? Um corpo colonizado, cujas evidências de fragilidades físicas e emocionais são diariamente silenciadas (FABRINI, 2016, p. 40).

Esta perspectiva das práticas decoloniais tem inspirado uma nova significação nos trabalhos que trazem em seus resultados criativos um grande interesse por práticas e conhecimentos do universo cultural Brasileiro como, por exemplo, manifestações populares, conhecimentos amérindios, conhecimentos indígenas, conhecimentos Quilombola, entre tantos outros existentes, principalmente incentivados com as reflexões sobre a descolonização do saber, sobretudo propondo uma perspectiva que segue na contramão da grande presença e fomento das práticas e teorias estrangeiras. A pergunta central que problematiza essa busca atual é: Como lidar, no teatro, com os conhecimentos tradicionais?

Com este novo momento, os trabalhos voltados para o decolonial passam a pressupor longas pesquisas de campo a fim de contribuir com o aprendizado e a vivência dos pesquisadores-artistas sobre o conhecimento nativo, suas técnicas corporais e trajetória de vida no decorrer da história opressora de colonização e apagamento de suas vozes. Dessa forma, a reflexão inicial que proponho neste artigo é tema central para qualquer área do conhecimento que se coloca à disposição de pesquisas de campo, porém, não pode ser respondida com exatidão e rigidez se, inspirados pelo livro *Interpretação das Culturas* (1989), do Antropólogo Clifford Geertz, partirmos da ideia de cultura como teia de significados e não como um fato concreto e estático.

Nesta abordagem, teremos as relações tecidas a partir de nossas experiências enquanto pesquisadores do campo teatral dentro do contexto cultural que nos propusermos a aprender, refletindo dois campos de saber em um processo dialógico de troca de conhecimentos. Assim, os significados das relações são tecidos por meio da experiência, isto é, não estão relacionados a uma informação rígida, como ressalta James Clifford (1998) ao relatar sobre a construção etnográfica:

Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma "outra" realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelos menos dois, e muitas vezes mais sujeitos conscientes e politicamente significativos. (CLIFFORD, 1998, p. 41).

Percebendo a experiência como motriz fundamental para responder a questão lançada e levando em consideração os desafios e realidades da interculturalidade bastante refletida no teatro por autores como Antonin Artaud (2006), Patrice Pavis (2010), Zeca Ligiéro (2011) entre outros, aponte nos artigos "Teatro e Ritual: os desafios da criação performática com base no xamanismo Yanomami" (2016) e "A metodologia *Kõkamõu* na prática da descolonização do saber nas Artes da Cena" (2017) algumas sugestões ao artista para que, no ato de sua criação, a partir das relações com os saberes tradicionais, em especial com base na cultura ameríndia, não corra riscos de uma reprodução materializada do conhecimento nativo com pouca reflexão, ou quase nenhuma,

de suas experiências de campo. Os perigos deste tipo de trabalho estão em inverter a perspectiva decolonial, propagando o conhecimento tradicional adquirido sem dar voz aos seus donos e ao diálogo intercultural vivido com eles. A mera imitação dos conhecimentos nativos na construção da cena está relacionada com aquilo que Patrice Pavis (2010) intitula como pornografia etnográfica – voltarei a essa questão mais adiante.

Assim sendo, viso neste artigo refletir a etnicidade no campo Teatral, principalmente pensando o processo criativo do ator, apresentando, para isso, a metodologia *kōkamōu* como um modelo sugestivo e inspirador de método que possa contribuir com os desafios encontrados pelos artistas interessados em trabalhar com o conhecimento tradicional, especialmente na questão ameríndia, campo que estou atuando como artista-etnólogo, diretamente desde o início de minha pesquisa de doutoramento em Antropologia junto aos Yanomami em 2013 e, posteriormente, com o subgrupo Yanonami da aldeia de Maturacá, situada na fronteira do Brasil com a Venezuela – região do Yaripo, conhecida nacionalmente como Parque Nacional do Pico da Neblina. Além da experiência com o povo Yanonami, que chamo de metodologia *kōkamōu*, trago como alicerce para a análise deste artigo autores do Teatro e da Antropologia trançando o conhecimento destas duas áreas, como Richard Schechner (2011), Mariza Peirano (1995), Patrice Pavis (2010), Clifford Geertz (1989), Verônica Fabrini (2015; 2016) Jeanne Favret-Saada (1990) e Antonin Artaud (2006),

principalmente para pensar os desafios instaurados na reflexão sobre a desconolização do saber em disponibilidade para se afetar-se com a alteridade do outro – o chamado trabalho de campo.

A metodologia *Kõkamõu*

Não foi você que veio até nós, foram os espíritos que trouxeram você para ajudar o povo Yanonami.

Cacique Antonio Lopes – Aldeia Maturacá

O campo mudou a minha vida. O trabalho que desenvolvo junto ao povo Yanonamiⁱ da aldeia de Maturacá extrapolou os objetivos da Tese de Doutorado, afetando-me em todas as possibilidades de expressão: cênica, escrita, social e espiritual. Assim, rompendo os perigos da interculturalidade, deixo-me caminhar enquanto artista-antropólogoⁱⁱ ao encontro da vida, para a qual, conseqüentemente, todas as minhas expressões foram, e estão sendo, (re)pensadas, como relata Antonin Artaud (2006, p. 8) na epígrafe que abriu este artigo.

A pesquisa, inicialmente planejada, previa três etapas. A primeira, voltada ao trabalho de mesa que teve o período de dezoito meses para o levantamento e a análise bibliográfica, além de entrevistas realizadas com pesquisadores e pessoas envolvidas com os Yanomami – índios e não-índios. Período importante para conhecer a realidade política e social dos Yanomami e, também, pela ciência das pesquisas que foram e estavam sendo realizadas, ou seja, o trabalho de mesa inicialmente faz-se pertinente para o

alicerçamento impoluto da pesquisa. A segunda etapa, período para o convívio direto com os índios e, sobretudo, vivenciar, de forma integrada no ambiente, a realidade do dia a dia do grupo “escolhido” – destaque com aspas porque nem sempre é o pesquisador que escolhe, e sim os nativos escolhem o pesquisador. E na terceira etapa, que seria voltada para o gabinete a fim de escrever a tese de doutorado intitulada: “A Performatividade do Ritual Hekuramou dos Yanonami de Maturacá: um olhar sensível para a musicalidade, a corporeidade e o espaço no ritual”. Estava tudo devidamente planejado, e as ferramentas metodológicas e teóricas foram esquematizadas como uma armadura, no entanto, ainda não conhecia os planos dos próprios Yanonami e muito menos de onde saíam as orientações deles – isto é, a sua cosmologia.

Segundo a antropóloga Mariza Peirano (1995, p. 20), “Não há como propriamente ensinar a fazer pesquisa de campo”. A experiência de campo depende de um conjunto de elementos não rígidos para se conjecturar – pesquisa bibliográfica e opções teóricas sobre o assunto, do contexto sócio-histórico mais amplo, das imprevisíveis situações que se configuram no dia a dia e o próprio local de pesquisa instaurado para a relação entre pesquisador e nativo.

A metodologia *kōkamōu* nasce quando a armadura foi tornando-se obsoleta diante das situações vivenciadas junto aos Yanonami. Aos poucos, percebia que os problemas levantados

enquanto projeto de pesquisa já estavam respondidos. A carga pesada da pesquisa de doutorado havia se aliviado e, assim, diante de um relaxamento, deixei-me afetar pelos rituais que participava, pelos trabalhos desenvolvidos na escola (as relações com as crianças e os adolescentes) e as atividades como caça e colheita de frutas, ambas concomitante ao aprimoramento com a língua yanomami foram conduzindo-me para o entendimento sobre os desejos nos quais os Yanomami queriam a minha presença junto a eles. Dessa forma, aos poucos me permiti enquanto artista de teatro naquela relação estabelecida e, então, minha participação passou de observador para atuante.

Não houve um momento exato para essa mudança, mas me percebi inserido em outra qualidade de presença quando os índios do *xapono* – aldeia de Ariabú e, posteriormente, de Maturacá – começaram a comentar positivamente minhas atuações nas danças e nos cantos do ritual fúnebre *reahu*ⁱⁱⁱ, que aconteceram em minha terceira inserção na região de Maturacá. Era/é comum ouvir dos Yanomami: “o professor dança bonito!”, “O professor sabe mesmo nossa dança!”, “O professor tá virando Yanomami!” Conseqüentemente, fui inserido nas conversas sobre os rituais. Minha opinião sobre dança, pintura e expressões corporais faziam-se presentes nos debates. Também, conduziram-me a outras experiências corporais, me permitindo visitar locais sagrados como a Serra do *Opota* – conhecida como Serra do padre^{iv} –, entre outros detalhes que me levaram para o primeiro ponto revisitado que

Richard Schechner (2013) discorre: “a experiência como base do conhecimento nativo que é compartilhado por meio da performance”, a incorporação. Ocupar tal lugar dentro dos rituais e atividades na aldeia mobiliza a comunicação entre os envolvidos e, conseqüentemente, o afeto abre lugares específicos de acesso. No artigo “Ser Afetado” (1990), a antropóloga Jeanne Favret-Saada, ao relatar sua experiência afetiva pesquisando sobre a feitiçaria no Bocage francês, assinala a mesma questão sobre os locais íntimos que a afetação nos conduz:

Insisto sobre esse ponto, pois é aqui que se torna eventualmente possível o gênero de conhecimento a que viso, o próprio fato de que aceito ocupar esse lugar e ser afetada por ele abre uma comunicação sempre involuntária e desprovida de intencionalidade, e que pode ser verbal ou não. (FAVRET-SAADA, 1990, p. 159)

Contudo, diante do envolvimento emocional e, principalmente, da confiança construída, houve um desdobramento que caracterizo como parte da metodologia *kōkamōi*, como as vindas dos Yanonami para a minha casa na cidade de Manaus para resolverem questões políticas interétnicas e, também, em função dos eventos que participamos juntos.

Recebê-los em meu *yano* (casa) foi, a priori, desafiador, pois em alguns casos só conversávamos na língua yanonami, sem falar que o ritmo da casa muda completamente quando eles chegam, torna-se um *xapono*,; fazendo com que tudo aquilo que eu buscava viesse para dentro de minha casa – para dentro de mim. No

entanto, normalmente os motivos pelos quais fazem com que eles saíam de seus *xapanos* são ligados às relações interétnicas e, por isso, poder contar com alguém de confiança que conhece a realidade de seu povo é de suma importância, portanto, estar *kōkamōu* significa também caminhar junto deles no processo de diálogo com o mundo dos *napë* – homem branco. Vale salientar que as vozes são fortalecidas estando *kōkamōu*, independentemente do local e da qualidade de presença. Neste sentido, destaco a realização do evento “Suwë pë *Kōkamōu*: arte, cultura e articulações de mulheres indígenas” e a participação na “IX Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE”.

O evento “Suwë pë *Kōkamōu*” reuniu, na cidade de Manaus, treze mulheres Yanonami da região de Maturacá para apresentarem, aos *napë*, a recém-criada Associação de Mulheres Yanonami – AMY-Kumirâyōma, além de dialogarem com outras lideranças femininas da Amazônia indígena sobre os diferentes contextos da economia indígena com os artesanatos confeccionados pelas integrantes da associação.

Na “IX Reunião Científica” da ABRACE, foram dois Yanonami; um pajé e o outro vice-presidente da Associação Yanomami do Rio Cauaburis e Adjacentes – AYRCA, participarem como palestrantes apresentando a realidade, desafios e identidades do seu povo aos *napë*, neste caso, pessoas ligadas as Artes da Cena. O aceite para participarem do evento se deu pelo motivo de

divulgação e fortalecimento da AYRCA, além do reconhecimento dos conhecimentos tradicionais do povo de Maturacá enquanto conhecimentos legítimos Yanomami, já que, quando se ouve falar em Yanomami, a primeira lembrança é sobre os grupos do Estado de Roraima e, principalmente, sobre o Davi Kopenawa.

A produção para participarmos de ambos os eventos fez com que estivéssemos conectados integralmente. Resolver os imprevistos e necessidades normais de uma viagem fez com que aprendêssemos a conviver juntos diante das formas diferentes de ver e agir no mundo. Talvez, se ficássemos apenas nas relações estabelecidas durante minhas visitas nas aldeias, não conseguiríamos nos conhecer, e vice-versa, como nos conhecemos nos tempos atuais. Vale também destacar que o afeto é ininterrupto e assim os frutos estão a cada dia mais férteis^v.

Portanto, retomo as palavras do Cacique Antônio Lopes em destaque na abertura deste subtópico, feitas durante uma sessão de *hekuramou* – xamanismo, no *xapono* Maturacá, durante a minha primeira imersão junto ao povo Yanonami: “Não foi você que veio até nós, foram os espíritos que trouxeram você para ajudar o povo Yanonami”. Enquanto eu, enrijecido com minhas ferramentas bibliográficas pensava que estava fazendo a minha pesquisa mantendo o distanciamento racional, na verdade, o cacique, juntamente com os pajés e os espíritos, já sabia e planejava o nosso encontro, muito antes mesmo de nos conhecermos pessoalmente.

“Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer” (FAVRET-SAADA, 1990).

As relações em Maturacá, em minha casa na cidade de Manaus e nos eventos, estabeleceram não apenas uma relação afetuosa e de confiança, mas também uma relação de corpo. Toda esta afetação e este envolvimento foram importantes para a minha compreensão das noções de corpo Yanonami e das orientações cosmológicas no processo de sentir, escutar e receber tudo o que nos acontecia. Houve entre nós, nas danças, nos rituais nos *xaponos*, nas atividades em minha casa e nas demandas dos eventos, uma afetação entre o meu corpo e o corpo deles, fazendo com que eles abrissem caminhos para que eu compreendesse a corporalidade Yanonami com mais profundidade e, ao mesmo tempo, eles compreendessem as minhas percepções de corpo – assim uma escuta de ambos os corpos.

Convicto do alcance sensorial e afetivo da metodologia *kōkamōu*, lancei-a também em outras experiências acerca da etnicidade e as Artes da Cena, como no projeto do espetáculo *Uwanary Tendawa* – casa de guerreiro na língua Aruak –, no qual participam indígenas de oito etnias diferentes que vivem em contexto urbano nas redondezas da cidade de Manaus, marcado por conflitos e preconceitos raciais. O objetivo deste trabalho é apoiar o grupo nas reivindicações e apresentar essa realidade de forma impoluta à população que desconhece as agressões realizadas sobre estes povos indígenas em contexto urbano. E,

também, utilizo desta metodologia em minhas atividades como orientador de iniciação científica de indígenas alunos da Universidade em que trabalho.

Os desafios do Teatro em relação aos ameríndios

As artes performativas, contrariando o teatro aristotélico, retornaram ao foco de seus processos criativos para o ritual (COHEN, 2009, p. 138). Esse retorno fez com que os olhares dos artistas fossem para as manifestações culturais, sobretudo com o objetivo de relacionarem suas práticas e teorias a diversidade as quais esse campo oferece. E, com o crescimento destas buscas, os conhecimentos tradicionais se tornaram o foco almejado pelo pesquisador das Artes da Cena visando à descolonização do saber, o que significa que, nos tempos atuais, o pesquisador-artista, inserido em um contexto globalizado, procura construir uma arte descolonizada, voltada para um exercício social e cultural de articular o local e o global, principalmente, e provocativa aos métodos que desvalorizam a diversidade do saber, sobrepondo apenas uma realidade.

No livro *A Encenação Contemporânea* (2010), Patrice Pavis salienta o perigo da armadilha intercultural, em especial pelas performances atuais que lidam com os rituais:

Caso se examinem as inúmeras práticas espetaculares – e em especial aquelas que antigamente chamavam-se tradições teatrais-, podem-se distinguir nelas elementos rituais próprios a cada contexto cultural. Na falta de

conhecimentos antropológicos e linguísticos suficientes, os pesquisadores têm a tendência de reconduzir tudo a essas cerimônias e formas rituais. [...] Haverá de parecer estranho estudar o papel dos rituais nas produções teatrais e nas performances contemporâneas, visto que não se imagina que o ritual possa estar a serviço do teatro. Entretanto, depois de quarenta anos, inúmeros espetáculos inspiram-se em rituais existentes ou, ainda mais frequentemente, inventam ou parodiam os seus próprios rituais. Isso é um signo de maturidade? (PAVIS, 2010, p. 135)

Corroborando a citação do autor Patrice Pavis, trago a reflexão se realmente as o Teatro, com sua prática e teoria apresenta maturidade para a relação intercultural. É de suma importância refletir se o artista pesquisador está apto a desarmar-se de suas ferramentas analíticas teóricas e práticas já enraizadas para entregar-se ao desconhecido e/ou relacionar os conhecimentos e visões cosmológicas dos diferentes mundos – do outro e do eu. “Desconfiaremos dos discursos pós-coloniais que algumas vezes nada mais fazem do que restabelecer uma prática neocolonialista das ‘artes primitivas’” (PAVIS, 2010, p.138)

Ao contrário disso, continuará as criações embasadas em livros da história do teatro recriando os ritos dionisíacos e/ou produzindo falsos rituais em cena, aquilo que Patrice Pavis (2010, p. 144) chama de pornografia etnográfica, “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. O desejo por algo que ninguém ainda encontrou lança o/a pesquisador(a) a uma cortina de fumaça fazendo com que ele(a) não veja a realidade, ou pelo menos finja que não está vendo, e/ou que está forçando uma alteridade hiperbólica em cena e desmistificando a trajetória e as reivindicações identitárias dos grupos e pessoas representados.

No caso dos povos indígenas do Brasil, por exemplo, este perigo é ainda um pouco mais tentador no sentido de se escorregar, mesmo involuntariamente, na reprodução de uma visão genérica sobre a estética ameríndia, recaindo ao índio o modelo comumente presente nos olhares da população nacional inspirados na literatura do início do século XX com o personagem Peri, da obra *O Guarani*, de José de Alencar. A maneira como os índios e as demais categorias identitárias eram representadas na literatura brasileira quando apropriadas de modo descontextualizado pelas artes causou um apagamento da diversidade étnica existente no Brasil e, acima de tudo, de suas especificidades de visões de mundo e de rituais. Além do mais, as trajetórias de grupos e líderes ameríndios diante da colonização e da política violenta do governo brasileiro vêm provocando-os a se lançarem na luta por seus direitos, reforçando, assim, suas identidades étnicas ocupando os espaços tidos por espaços “do branco” e, sem perder suas tradições e crenças, vão desconstruindo a imagem do índio ligado

estritamente à natureza, à floresta e ao instintivo. Entretanto, será que um índio doutor em antropologia como o Gersem Baniwa^{vi} e o João Paulo Barreto^{vii} deixaram de conhecer e praticar seus conhecimentos tradicionais? Ou os ameríndios em contexto urbano deixaram de viver suas cosmologias e conhecimento? São questões que resolveremos nos lançando de forma *kōkamōu*.

Quando escrevia este artigo, fiquei pensando sobre os motivos que me conduziram a sugerir uma metodologia de análise para o Teatro que também pode servir para as Artes da Cena em relação ao povo ameríndio. A resposta veio imediatamente depois de me deparar, sucessivamente, com tantas notícias de jornais mostrando a maneira dilaceradora com que nossos governantes têm tratado os direitos dos povos ameríndios.

No atual momento da política brasileira, os conhecimentos tradicionais estão ameaçados pelas desmarcações de terra indígena, pelas perseguições religiosas e pelo desmantelamento das políticas públicas voltadas aos direitos humanos, assim, torna-se extremamente cuidadoso os trabalhos realizados com estas minorias sociais, pois qualquer piso em falso, ou seja, qualquer desmistificação ou folclorização da realidade pode se virar contra a luta destes grupos, e até contra as intenções do próprio artista, e se tornar um veículo de violência e preconceito por parte da política do Estado Brasileiro e do desconhecimento da população.

Convicto de responsabilidade do profissional que se coloca em relação com os conhecimentos tradicionais, é uma sugestão da

metodologia aqui proposta que este profissional se conduza afetivamente ao contexto local pesquisado e se envolva de maneira verossímil com suas problemáticas, uma vez que uma pornografia etnográfica pode ser motivo para fortalecer o discurso dos parlamentares que se manifestam contra a existência, permanência e valorização do conhecimento tradicional. Destaca-se a responsabilidade dos trabalhos de doutorado e mestrado realizados em programas de pós-graduações nas áreas do Teatro e Artes da Cena, em especial sobre os povos indígenas, já que um trabalho realizado sem o compromisso com a realidade cosmológica, social e política de um povo poderá subsidiar e/ou fomentar argumentos que posteriormente podem ser usados em documentos para desapropriações e outras ações ilegítimas.

No campo teatral destaca-se, como pesquisa simétrica na relação com a realidade indígena os trabalhos da pesquisadora doutoranda pela Universidade de São Paulo Andréia Duarte que trabalho com os povos do Brasil central e criou o espetáculo Gavião de Duas Cabeças e também o trabalho desenvolvido pela pesquisadora Arami Marschner junto aos índios Guarani na região da cidade de Dourados com o espetáculo Mborahéi Rapére.

Conclusão

Talvez, o termo mais apropriado para finalizar este artigo seriam “considerações em processo” no lugar de “conclusão”, já que, como dito por Mariza Peirano (1995), não há uma forma exata

de fazer campo, e, na verdade, a experiência conduzirá as reflexões e considerações do pesquisador. Entretanto, mantenho “conclusão” insistindo na metodologia *kōkamōu* como uma maneira de simetrizar a relação entre pesquisador e o nativo. O trabalho de mesa escolhendo as ferramentas metodológicas científicas, a preparação física e psicológica e a busca pela anuência de entrada são etapas necessárias para adentrar-se no desconhecido. No entanto, como apresentei exemplificando meu trabalho com os Yanonami de Maturacá, a metodologia *kōkamōu* é indicada para que o pesquisador entre verdadeiramente aberto aos afetos e, com isso, na realidade cosmológica, social e política, além de diagnosticar junto(a) com os povos ameríndios o real desejo da anuência deles para a entrada de um desconhecido em seu dia a dia. “Um modo de estar no mundo ancorado, enraizado na totalidade complexa do corpo – e isso é estar em cena!” (FABRINI, 2015, p. 184)

A metodologia *kōkamōu* não veta qualquer outra opção metodológica científica do pesquisador, ela sugere uma relação simétrica, na qual todos os desejos, dos nativos e do pesquisador, sejam conduzidos com ética e, sobretudo, com afetação estabelecida pela convivência *kōkamōu*. Também vale salientar que neste artigo não proponho um contraponto das teorias de Jeanne Favret-Saada (2005) e James Clifford (1998), e sim demonstrar a partir da prática de campo e teorias dos autores que o ator, e até mesmo o artista em geral, diante dos pontos aqui

arrolados, pode sobretudo, trabalhar simetricamente. Entrar no desconhecido e ir além do impossível.



Foto: tarde de *hekuramou* (xamanismo) no xapono Maturacá.

Fonte: Acervo do autor.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FABRINI, Verônica. **Arte, Ciência e Descolonização**. In: BAPTISTA, Ana Maria Haddad; SEVERINO, Francisca Eleodora; ANDRÉ, Carminda Mendes (Org). **Artes, Ciências e Educação**. São Paulo: Big Time Editora, 2015.

FABRINI, Verônica. **Corpo e Artes da Cena**. In: HADERCHPEK, Robson Carlos, VIEIRA, Marcilio de Souza (Org). **Corpo e processos de criação nas artes da cênicas**. Natal: EDUFRN, 2016.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser afetado**. In: **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13: p. 155-161, 2005.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **Teatro e Ritual: os desafios da criação performática com base no xamanismo Yanomami**. In: Memória ABRACE XVI - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Anais...Uberlândia(MG) UFU, 2017.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **Performance e Xamanismo: o corpo e sua expressividade no xamanismo Yanomami aldeia de Maturacá**. Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 83-96, Dezembro/2015.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

RAMALHO, Moisés. **Os Yanomami e a morte**. Tese de doutorado. USP. São Paulo. 2008.

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

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

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

SCHECHNER, Richard.. **"Pontos de Contato" revisitados**. In: DAWSEY, John et al. (org.) **Antropologia e Performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

NOTAS

ⁱ No Brasil, a etnia Yanomami também pode ser reconhecida como Xiriana, Xirixana, Yanonami e Sanumá, que são subgrupos espalhados em todo o território demarcado. Na região do Rio Cauaburis, onde se encontra Maturacá, o povo se denomina como Yanonami.

ⁱⁱ Minha formação é a seguinte: graduação em Teatro, mestrado em História e Doutorado em Antropologia.

ⁱⁱⁱ O reahu é o ritual fúnebre praticado por todos os subgrupos Yanomami, no qual o corpo do indígena falecido é cremado e suas cinzas são consumidas junto com mingau de banana. Durante o ritual, é praticado o *praiprai*, dança responsável por animar xapono durante a tristeza instaurada pela morte (RAMALHO, 2008).

^{iv} A Serra do Opota (Serra do Padre) é situada em território brasileiro ao lado oposto do Yaripo – Pico da Neblina. O formato da região é composto por serras e a aldeia fica em um grande vale que, segundo os xamãs, são os locais nos quais ficam os espíritos de sua cosmologia. De um lado da aldeia, fica a Serra do Padre e, do outro lado, o Pico da Neblina.

^v Estou escrevendo um livro, escrito nas duas línguas, português e yanonami, sobre o ritual *hekuramou* (xamanismo) da região de Maturacá junto com o índio Yanonami Marcos Figueiredo, e que servirá como material pedagógico para o ensino da língua portuguesa e yanomami.

^{vi} Gersem José dos Santos Luciano é índio Baniwa e atualmente é Professor Adjunto da Faculdade de Educação e Diretor de Políticas Afirmativas da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). É graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Amazonas (1995), mestre e doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2006-2011). Recebeu o Prêmio Capes de Tese em 2012. Como liderança indígena militante, foi dirigente da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), da Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB) e Diretor-Presidente do Centro Indígena de Estudos e Pesquisas (CINEP).

^{vii} João Paulo Barreto é Indígena do povo Yepamahsã (Tukano), nascido na aldeia São Domingos, no município de São Gabriel da Cachoeira (AM). Graduado em Filosofia, Mestre e Doutorando em Antropologia Social pelo programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas. É pesquisador do Núcleo de Estudos da Amazônia Indígena (NEAI). Antropólogo, Professor, Consultor, Idealizador e Cofundador do Centro de Medicina Indígena da Amazônia. Temas de atuação: Cultura e Conhecimentos indígenas, Educação

Escolar Indígena, Saúde indígena, Formação de lideranças indígenas, Consultoria e Assessoria ao movimento indígena.

***Luiz Davi Vieira Gonçalves** é Professor na Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas - UEA, Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO, e Doutorando em Antropologia pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM.

Artigo Submetido em: 14/04/2018

Aprovado em: 18/06/2018