



**POÉTICAS CORPORAIS DO/A XAMÃ ARTOGRAFISTA**  
**Investigações cosmopolíticas sobre a performance**  
**cênica**

**POÉTICAS CORPORALES DEL/DE LA CHAMÁN**  
**ARTÓGRAFO/A**  
**Investigaciones cosmopolíticas sobre la performance**  
**escénica**

**BODY POETICS OF THE ARTOGRAPHER SHAMAN**  
**Cosmopolitic investigations on scenic performance**

**Carlos Henrique Guimarães<sup>1</sup>**

**Resumo**

Corporalidades ameríndias residem em diversas expressões cênicas das culturas brasileiras. Entre os povos indígenas o valor simbólico do/a pajé/xamã em sua comunidade perpassa múltiplas funções sociais e entre elas estão papéis espirituais, pedagógicos e artísticos. Os aspectos transdisciplinares apresentados pela artografia transitam sobre caminhos do pesquisar, criar e ensinar, territórios familiares à prática xamânica cosmopolítica ameríndia. O estudo apresentado reflete sobre a presença multifacetada das corporalidades xamânicas no exercício performático dos/as intérpretes da cena, a partir de uma pesquisa junto ao Laboratório de Interpretação: poéticas cosmopolíticas do/a ator/atriz-xamã.

**Palavras-chave:** Artes cênicas, xamanismo ameríndio, corpo, alteridade, afeto.

**Resumen**

Las corporeidades ameríndias residen en diversas expresiones escénicas de las culturas brasileñas. Entre los pueblos indígenas, el valor simbólico del/de la chamán en su comunidad permea múltiples funciones sociales y entre ellas se encuentran los papeles espirituales, pedagógicos y artísticos. Los aspectos transdisciplinarios que presenta la artografía transitan por caminos de investigación, creación y enseñanza, territorios familiares a la práctica chamánica cosmopolítica ameríndia. El estudio presentado reflexiona sobre la presencia multifacética de las corporeidades chamánicas en el ejercicio performático de los/las intérpretes de la escena, a partir de una investigación en el Laboratorio de Interpretación: poéticas cosmopolíticas del/de la actor/actriz-chamán.

**Palabras clave:** Las artes escénicas, chamanismo ameríndio, cuerpo, alteridad, afecto.

---

<sup>1</sup> Doutor e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Licenciado em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). É ator, performer, diretor, escritor, pesquisador e Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (DAC/UFPB). [carlos.henrique.guimaraes@academico.ufpb.br](mailto:carlos.henrique.guimaraes@academico.ufpb.br)  
<http://lattes.cnpq.br/5651913037096669> <https://orcid.org/0000-0001-5464-6614>

## Abstract

Amerindian corporealities reside in diverse scenic expressions of Brazilian cultures. Among indigenous peoples, the symbolic value of the shaman in his/her community permeates multiple social functions and among them are spiritual, pedagogical and artistic roles. The transdisciplinary aspects presented by the artography transit along the paths of researching, creating and teaching, territories familiar to the Amerindian cosmopolitical shamanic practice. The study presented reflects on the multifaceted presence of shamanic corporeality in the performative exercise of the interpreters of the scene, based on a research at the Interpretation Laboratory: cosmopolitical poetics of the actor/actress-shaman.

**Keywords:** Performing arts, amerindian shamanism, body, alterity, affection.

Mas talvez fosse preciso descer mais, por baixo da vestimenta, talvez fosse preciso atingir a própria carne, e veríamos então que, em certos casos, no limite, é o próprio corpo que retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contra-mundo, no interior mesmo do espaço que lhe é reservado. Então, o corpo, em sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas. Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior? (FOUCAULT, 2013, p.13-14)

Compartilho neste artigo algumas reflexões sobre as experiências estético-sensoriais que realizei com atores/atrizes, performers, bailarinos/as e aprendizes do curso de graduação em teatro do CLA da UniRio<sup>2</sup>, desenvolvidas como uma etapa prática de minhas pesquisas de doutorado no PPGAC<sup>3</sup> da mesma instituição, em um dos estágios-docência que cumpri, através das aulas da matéria optativa **Laboratório de Interpretação: poéticas cosmopolíticas do/a ator/atriz-xamã**, em que buscamos ultrapassar barreiras coloniais incrustadas em nossos múltiplos corpos para acessar dinâmicas outras de percepção, recepção, criação e presentificação no ato cênico performativo. Não tenho a intenção de esmiuçar em detalhes os procedimentos metodológicos utilizados no decorrer das aulas; priorizo nesse espaço um debate conceitual, entendendo a dimensão do exercício epistêmico como uma visão inter/transdisciplinar dos saberes que

[...] redimensionam a lógica de construção do conhecimento e seus processos de reprodução, resignificando a prática do professor de Teatro como um espaço de diversidade, do exercício do pensamento, da problemática e transformação da teoria (FLORENTINO, SILVA, 2009, p.3).

Desde a institucionalização do ensino escolar no Brasil, por meio das investidas da Companhia de Jesus da Igreja Católica e com patrocínio da Coroa Portuguesa, no início da

<sup>2</sup> Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UniRio; pesquisa realizada com financiamento da Capes.

colonização quinhentista, práticas teatrais estiveram presentes enquanto método de catequização indígena, ocasionando uma coincidência histórica (SANTANA, 2002; ALMEIDA JR., 2013) entre as chegadas da escola e do teatro (europeu) em terras pré-brasileiras. As encenações de cunho religioso e educativo realizadas pelos jesuítas se davam dentro e fora dos edifícios católicos: praças, pátios e terreiros das aldeias serviam como espaços de encenação, bastante utilizados para a realização dos autos, especialmente os do Padre José de Anchieta, brincados entre corpos indígenas e europeus, possibilitando trocas de cosmogonias que estão registradas na dramaturgia anchietana.

Conforme a perspectiva hegemônica da historiografia do teatro brasileiro, foram os jesuítas que introduziram as práticas cênicas por essas terras e mantiveram o monopólio de seu exercício até o século XVII, quando outras iniciativas que não as da Companhia de Jesus passaram a contribuir com o teatro trazido pelos padres, experimentando as primeiras opções estéticas laicas da incipiente linguagem cênica que aos poucos se embrenhava na cultura brasileira em formação. Tal visão afirma o casamento entre teatro e educação desde que o sistema europeu/católico de ensino aportou em terras ameríndias, fortalecendo o reconhecimento da importante presença das práticas teatrais tanto nos processos de ensino-aprendizagem e socialização (servindo como instrumento da colonização), quanto no cumprimento de um papel fundamental no exercício de alteridade (PRADO, 1993), tão desafiador desde os (des)encontros entre as civilizações no início do projeto Brasil. No entanto, considerando a história do teatro desde um ponto de vista menos eurocêntrico e mais expandido sobre as artes da cena (DIÉGUEZ, 2014; QUILICI, 2014), podemos entender os ancestrais rituais ameríndios como um **complexo xamânico de práticas cênicas**, pois no chamado Novo Mundo haviam forças expressivas "em luta de perspectivas, simbolizadas por duas bocas antropofágicas entredevorantes: a eucarística cristã mercantilista e a antropofágica cósmica ameríndia" (GARDEL, 2019, p.5).

Sob o viés da etnocenologia (BIÃO, GREINER, 1998; PRADIER, 2013) e dos estudos da performance (LIGIÉRO, SCHECHNER, 2012; SCHECHNER, 2009) – disciplinas que estudam diferentes culturas e que percebem as artes da cena para além das formas do teatro ocidental – nota-se também, de modo **decolonial**<sup>4</sup>, uma atualização no entendimento acerca das origens do

---

<sup>4</sup> Movimento teórico-metodológico da escola de pensamento latino-americana denominada Estudos Decoloniais; estrutura-se a partir do Grupo Modernidade/Colonialidade e atualmente leva o nome de Grupo

teatro no Brasil e suas múltiplas corporalidades. Trata-se de reconhecer haver entre os ameríndios expressões cênicas próprias e ancestrais que, no decorrer de cinco séculos de contato com diferentes culturas que aportaram nesse continente, contribuíram para a formação do teatro brasileiro; elementos cênicos de origens ameríndias podem ser identificados nas linguagens e nos corpos de festas populares do Brasil, tais como: Carnaval, Festas do Boi, Maracatú, Côco, Cavalo Marinho, Capoeira, Umbanda, Reisados, Frevo, Jurema, Toré, bandas cabaçais, entre outras.

O ensino do teatro ocidental, ao longo de sua história, tem procurado acompanhar as mudanças estéticas que ocorrem no fazer teatral; como aponta Josette Féral "as novas pedagogias são indissociáveis de novas visões de teatro" (FÉRAL, 2009, p.256), embora nem sempre tenha existido formas sistematizadas na pedagogia teatral, ocasionando dinâmicas particulares de transmissão de saberes que se davam diretamente dos/as mestres/as aos discípulos/as (ICLE, 2010, p.5). Não temos muitos registros de como o teatro era ensinado na antiguidade grega, nem em momentos posteriores no ocidente, mas a **prática** certamente era o principal campo da aprendizagem; na Europa e demais continentes, as práticas cênicas dos diferentes povos foram (e são), em sua maioria, as principais **escolas**. O ofício era transmitido pelos/as artistas populares àqueles que desejavam aprender a atividade e desenvolver tais corporalidades; a *téchne* era ensinada de modo tão variado quanto o número de mestres/as em cada vilarejo espalhado pelo mundo.

Quando grandes companhias se estabeleceram na Europa, em especial na Espanha e França entre os séculos XVII e XVIII (BROCKETT, 1999), o processo de elitização das artes cênicas foi se consolidando e um tipo de teatro foi se apartando das práticas populares que eram próximas à *commedia dell'arte*, realizadas nas ruas, praças, aldeias e feiras (BERTHOLD, 2001), se fechando entre quatro paredes e formando suas próprias escolas, desenhando outras corporalidades, espelhando corpos de outras camadas sociais. Esse processo levou a novas formas de ensino dos/as artistas da cena, treinando os corpos para executar com perfeição os parâmetros estéticos da época; na *Comédie-Française*, fundada no século XVII, por exemplo, atores/atrizes, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas e os que conduziam a *mise-en-scène* (que não eram

---

Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (AMARAL, 2015). Trata-se de estudos com perspectivas não eurocêntricas, em especial quando dizem respeito às questões dos povos historicamente colonizados.

diretores, tal como passamos a entendê-los na modernidade), seguiam preceitos definidos pelas regras daquela escola.

Após as rupturas ocasionadas pelas vanguardas artísticas do século XX (ROUBINE, 1998), cada movimento daquela revolucionária época gerou uma perspectiva utópica sobre o fazer e o ensinar teatro, devido às influências que os/as artistas tiveram de culturas outrora desconhecidas (e eventualmente desprezadas) pela Europa. Importantes diretores/as do século passado foram pedagogos/as da cena, confirmando a ideia de que o **ensino** teatral acompanha o **fazer** teatral, refletindo na prática pedagógica preceitos estéticos de cada transformação das artes cênicas (FÉRAL, 2009); ademais, os experimentos artísticos também conjugam em si potências pedagógicas, pois a criação nas artes pressupõe aprendizados.

Ao traçar as potências da **A/r/tografia**<sup>5</sup> como um campo fronteiro entre os trabalhos do **artista-pesquisador-professor**, a canadense Rita Irwin considera a **mestiçagem** como uma linguagem da fronteira.

Aqueles que moram nas fronteiras estão re-pensando, re-vivendo e re-fazendo os termos de suas identidades ao se confrontarem com a diferença e semelhança em um mundo aparentemente contraditório. [...] Artistas-pesquisadores-professores são habitantes dessas fronteiras ao re-criarem, re-pesquisarem e re-aprenderem modos de compreensão, apreciação e representação do mundo. Abraçam a existente mestiçagem que integra saber, ação e criação, uma existência que requer uma experiência estética encontrada na elegância do fluxo entre intelecto, sentimento e prática (IRWIN, 2008, p.90-91).

Gosto da mestiçagem porque sou parte de um povo **plurinacional**<sup>6</sup>, porque sou artista-pesquisador-professor de corpo mestiço: filho de mãe cabocla índia-negra-portuguesa e de pai branco-ibérico-conquistador; neto das avós-índias krenak-aimoré-guarani-tupinambá, laçadas no mato pelos avôs forasteiros-bandeirantes-mestiços-paulistas; descendente das avós e avôs brancos da Europa e das pretas-velhas e pretos-velhos de Angola. Sim, na mistura, nas bordas, no trânsito. Na contramão da identidade única. Na variedade dos corpos e culturas que me compõem. Entre o branco, o preto e o índio. Nas múltiplas perspectivas da natureza.

Pajés/xamãs ameríndias/os performam múltiplas funções comunitárias através de um complexo xamânico de práticas cênicas e a de **poeta-professor/a** (ELIADE, 2002) é uma das principais. Ela/e ensina através de poéticas corporais (VIVEIROS DE CASTRO, 1986;

<sup>5</sup> Conforme Irwin, *A/r/tografia* é uma metodologia de pesquisa, uma prática criativa e uma pedagogia performativa que vive nos exercícios rizomáticos do intermediário; refere-se à grafia mestiça e fronteira do artista-pesquisador-professor (*artist-researcher-teacher – A/r/tography*), daí a sigla *A/R/T* (IRWIN, 2008).

<sup>6</sup> Apesar de não reconhecer o plurinacionalismo, como fizeram Bolívia e Equador, o Brasil é formado por tamanha diversidade que os povos originários consideram-se diferentes nações, sob o guarda-chuva político-social idealizado por instituições de poder que inventaram a nação Brasil.

RISÉRIO, 1993) que incluem narrativas e sonhos (GRAHAM, 2018), ritos e cantos (CESARINO, 2011), festas e danças (ALBERT, KOPENAWA, 2015), encantamentos e êxtases (NARBY, 2018), modos de vida e filosofia (KRENAK, 2016, 2019), entre outras técnicas xamânicas. O perfil de poeta-professor/a permite uma aproximação entre o/a xamã ameríndio/a e o/a artografista; Irwin aponta que Aristoteles articulava três tipos de pensamento: “teoria (*theoria*), prática (*praxis*), criação (*poesis*), sendo que o último inclui poesia, assim como outras maneiras de se produzir arte” (IRWIN, 2008, p.87) e que ao “abraçar *theoria*, *praxis* e *poesis* ou, em outras palavras, pesquisa, ensino e criação de arte, estaremos nos movendo por categorias mais complexas de intertextualidade e intratextualidade” (IRWIN, 2008, p.90).

A corporalidade performativa do/a xamã poeta-professor/a dialoga com o que Irwin aponta sobre a intertextualidade e intratextualidade entre teoria, prática e criação do artografista; o exercício espiritual-artístico-pedagógico da/o xamã advém de um domínio da *techné* (arte, técnica), resultante de extensa e ininterrupta pesquisa (*theoria*), conjuminado à sua conexão/criação poética-espiritual (*poesis*) que, por meio dela, ensinará sua comunidade (*praxis*). A atuação da/o xamã ameríndio/a, nessa perspectiva, é por si **artográfica**, uma vez que ensina artisticamente aquilo que pesquisa espiritualmente, integrando diferentes formas do saber em seus gestos poético-performativos. Trabalha sobre uma epistemologia múltipla e transdisciplinar, agregando diversos índices simbólicos de sua cultura, transitando entre aquilo que há de mais tradicional em sua ancestralidade e as transformações necessárias que são operacionalizadas por meio de suas técnicas do êxtase (ELIADE, 2002).

Considerando as camadas de atuação da artografia (pesquisa, ensino e criação) e percebendo na/o xamã ameríndio/a tais semelhanças apontadas em sua prática, estabeleci no **Laboratório de Interpretação: poéticas cosmopolíticas do/a ator/atriz-xamã** uma investigação que transitou entre teoria (*theoria*), prática (*praxis*) e elaboração artística (*poesis*), conduzindo o caminhar com o grupo sobre “categorias mais complexas de intertextualidade e intratextualidade” (IRWIN, 2008, p.90). Nos dispusemos ao longo de três meses, por seis horas semanais de trabalho, a observar condicionamentos perceptivos e criativos que residem sobre (e sob) nossos corpos, para experimentar caminhos xamânicos ameríndios de cuidado sobre si, sobre o outro e sobre o entorno, de investigação sensorial, espiritual e relacional, averiguando possibilidades criativas para uma performance cênico-xamânica. Os exercícios experimentados foram elaborados a partir de pesquisas que desenvolvo há mais de vinte anos sobre culturas de

diversos povos indígenas e embasados na literatura especializada que utilizei como referencial teórico para minha tese de doutorado. A seguir compartilho algumas das vivências teórico-práticas que realizamos no **Laboratório**; editei alguns relatos de experiência dos participantes, destacando momentos relevantes da pesquisa.

## LABORATÓRIO

Iniciamos dia 27 de setembro de 2017, às 9 horas, ocupando uma sala de práticas corporais do CLA, no sopé de uma imponente montanha de pedra que compõe o cenário natural do bairro da Urca, no Rio de Janeiro. Para abrir os trabalhos dispus no centro da sala alguns instrumentos xamânicos: um tambor Lakota<sup>7</sup>, um berrante Mapuche<sup>8</sup>, um maracá Pataxó<sup>9</sup>, dois apitos ameríndios de pássaros, um pedaço de *palo-santo*<sup>10</sup> para ser incensado e alguns livros, em torno dos quais formamos uma roda com quinze estudantes e três atores convidados. A palestra inaugural foi do professor Dr. André Gardel<sup>11</sup>, conceituando nossa investigação a partir de elementos do xamanismo ameríndio em relação ao trabalho do/a intérprete da cena.

Após a palestra iniciamos a primeira prática; tocando um tambor e um apito de pássaro, pedi que se deitassem e observassem a respiração, os batimentos cardíacos, as tensões e a temperatura do corpo, ampliando a escuta interna, percebendo em que estados os corpos (físico, mental e emocional) se encontravam naquele momento. Apaguei as luzes e acendi um *palo-santo* defumando a sala, instigando o olfato e harmonizando a energia do ambiente. Sugeri que registrassem as percepções, identificando cheiros e sons de dentro e de fora da sala e o que cada estímulo despertava, observando fluxos de emoções e pensamentos, sem se agarrar a eles, apenas sentindo a integração com a natureza. Ativamos uma observação cuidadosa sobre si e o entorno para iniciar os estudos, um estado de atenção solicitado em todos os exercícios durante as investigações do Laboratório. Assim, começamos aos poucos a lidar com alguns elementos xamânicos: ampliação da conexão com os sentidos corpóreos e com a natureza, percepção de energias sutis interagindo com os corpos, trocas de pele, animais de poder, entre outros,

---

<sup>7</sup> Etnia ameríndia Norte-americana.

<sup>8</sup> Etnia ameríndia do Sul do Chile.

<sup>9</sup> Etnia ameríndia do Sul da Bahia, Brasil.

<sup>10</sup> Incenso natural peruano, sendo os pedaços de uma madeira perfumada típica da região andina.

<sup>11</sup> Professor responsável pela disciplina e orientador do meu doutorado.

reconfigurando caminhos de alteridade em variações do significante flutuante<sup>12</sup>, típica das culturas xamânicas. A seguir, compartilho trechos dos relatos dessa experiência escritos por participantes.

Incrível perceber que o imaginário, o tema, a simples evocação do xamanismo trás em si um campo atuante, evoca seres, cores, perfumes e o som específico da mata ecoa dentro do corpo como um turbilhão, e de repente somos floresta. O escuro, o frio, o abraço da terra-chão gelado e duro, quase macio de tão entregue num sono aberto/atento. Corpo que se entrega, treme e estala. A entrega no não-pensamento que fala sem parar e sem perceber não fala. O pássaro parece perto demais. Silêncio. Ouve a voz do coração (Juliana Schalch).

Há muito tempo venho querendo encontrar algum campo de estudo voltado a energias, porém até o momento não tinha tido uma experiência tão relevante e significativa para mim como a que compartilhamos hoje. Me senti parte de um todo, um todo que sempre esteve presente em meus discursos, porém vindo, infelizmente, apenas do racional e não da vivência. [...] No decorrer uma voz dizia para me atentar a minha respiração, ao meu corpo [...]. Luzes se apagaram, sons me penetraram, cheiros me guiaram por uma viagem para dentro de mim mesmo. Comecei a me sentir mais confortável naquele chão, as luzes apagadas permitiram que minha viagem se tornasse mais leve. [...] Não sei se dormi ou não, tive a impressão de ter tido um período de sono muito prazeroso, mas ao mesmo tempo lembro perfeitamente de como aqueles sons me atravessavam, o apito ia direto ao meu coração e o tambor me preenchia inteiro (Felipe Salarolli).

## TROCA DE PELE

Com o grupo deitado no chão no início daquele encontro, instaurei o pulsar do coração nas batidas do tambor e indiquei que levassem o pensamento para as sensações do corpo, em especial aquelas localizadas no centro do peito. Sugeri que sentissem os corações batendo em harmonia com o tambor e que visualizassem seus corpos interconectados com os elementos da natureza, percebendo seus corações pulsarem com o núcleo terrestre, imaginado o lugar que a Terra ocupa no sistema solar, na via láctea e no cosmo, expandindo a visualização mental de nossos corpos integrando-se com o todo. Encorajei-os/as para que, ao visualizarem-se no centro da Terra, sentissem o forte calor emanado daquele fogo central e se despissem do próprio corpo como se estivessem tirando uma velha roupa e recebendo uma nova pele, vestindo-a como uma nova roupa, trocando de pele como se troca de roupa, renovando-se, percebendo-se outro/a –

---

<sup>12</sup> Refere-se à existência de uma superabundância de significantes em relação aos significados dos códigos, mais especificamente sobre a zona de significado que se dá nas fronteiras da ordem social, linguística, existencial; uma energia de passagem, não codificada (GIL, 1997).

prática muito presente no xamanismo ameríndio. Tania Stolze Lima trabalha sobre as concepções de corpo entre os Juruna e, para aquele povo, a pele

[...] é um invólucro que unifica as partes e confere ao corpo uma identidade específica. É ela que atua como um princípio de individuação e que fundamenta a transformação interespecífica de que falam os mitos e os discursos xamânicos: é possível um homem transformar-se em onça ou arara na medida em que é possível vestir uma outra pele (LIMA, 2002, p.4-5).

Realizamos essa jornada da troca de pele observando alguns recursos fundamentais para as experiências xamânicas, criando primeiramente um ambiente de confiança, respeito e acolhimento, conduzindo-os/as por um percurso de imagens bem estruturado, de ida e de volta, permeado por minhas palavras de guiança, por sons de apitos, maracá e tambor, familiarizando o grupo com timbres de instrumentos indígenas e defumando o espaço com a queima de ervas medicinais, como a sálvia, alecrim, arruda e guiné. Experimentaram uma viagem pelo interior de si para explorar o cosmo exterior, dinâmica própria do xamanismo ameríndio, investigando imageticamente o espaço mental em que se encontravam, como uma continuação das pesquisas anteriores (percepção de si em relação com o mundo exterior e com os elementos da natureza), visitando ambientes internos e externos de seus corpos, do micro ao macrocosmo, o que possibilitou um voo mental, um **sonhar acordado** (ALBERT, KOPENAWA, 2015; GRAHAM, 2018) – elemento fundante das tradições ameríndias. Uma pequena morte – um pequeno renascimento. Abaixo seguem trechos de relatos de estudantes de teatro que estiveram no Laboratório:

No início da atividade era fácil identificar o que estava acontecendo em volta de mim. A mudança na luminosidade, o meu corpo tocando o chão, os barulhos externos, os sons pertencentes ao exercício, o cheiro do ambiente. Aos poucos foi ocorrendo uma fusão, os sons tocavam dentro de mim, em cada parte do meu corpo, o cheiro me pertencia e eu já não conseguia mais separar o que era externo de mim mesma. Chegou um momento que tudo parecia me pertencer e que eu pertencia a tudo. Deixei de sentir a presença das pessoas à minha volta, embora soubesse que existiam pessoas ali, mas eu simplesmente não conseguia sentir. Era como se todos fizessemos parte de um todo e fôssemos o próprio todo. Não existia separação. Isso foi o ápice. [...] Durante todo exercício o meu coração se manteve num estado de quase "morte", eu praticamente não sentia ele bater. Ao retorno do exercício parecia que eu havia acordado de uma longa noite de sono (Dandara Luanda). Enquanto acompanhava o som do tambor eu me sentia consciente e curioso, conforme fui relaxando e sentindo meu corpo, fui me perdendo entre meus pensamentos [...] e comecei a me questionar sobre isso como se fosse um sonho, como se estivesse vivendo um sonho dentro do meu sonho [...]. As imagens que tive acesso me deram uma sensação de amplitude, de liberdade, conexão com universo. Podia me ver pequeno observando aquela imensidão [...]. Tinha a sensação de que meu corpo estava dilatado (Igor Ramos).

## **SE O ESPÍRITO FAZ ASSIM, O CORPO ACOMPANHA**

Mantivemos ao longo dos encontros as orientações dadas nas primeiras práticas do Laboratório, como um conjunto de cuidados sobre si, os/as outros/as e a natureza: 1) ativação de um estado de auto-observação sobre os corpos físico, emocional, mental e espiritual; 2) percepção de integração com a natureza; 3) escuta ampliada de si, do/a outro/a e do entorno. Em um dos encontros começamos as atividades do dia pedindo que se deitassem no chão e, por alguns minutos, apenas observassem o estado psicofísico em que vibravam: se estavam calmos/as ou tensos/as, se haviam dores físicas e/ou emocionais, preocupações, ansiedades, entre outros pensamentos, sentimentos e sensações. Tocando um pequeno sino durante minha orientação, fui alternando o ritmo suavemente e pedi que, aos poucos, fossem identificando vontades e impulsos dos corpos (físico, emocional, mental e espiritual) e que respondessem com sons e movimentos ao que se apontava sobre os sentidos, autorizando o espírito a se comunicar através dos corpos, sem o controle da mente. Começaram a reagir aos diferentes ritmos do sino experimentando espasmos corporais, rolamentos pelo chão, tremulações e a emissão de sonoridades vocais, sem preocupação com qualquer tipo de forma, apenas respondendo a impulsos sobre diferentes regiões do corpo físico, conforme minha sugestão: "– percebam a vibração no centro do peito (ou joelhos, cervical, pés, testa, ombros, etc.) e permitam seus corpos reagirem aos estímulos desde essa parte do corpo; tentem fazer com que o corpo mental apenas observe, sem comandar". Pedi que notassem a variação da intensidade e da vibração energética dos corpos, em uma escala de zero a dez. Com isso, li uma passagem de Kazuo Ohno, o bailarino-xamã xintoísta do Butô japonês, como inspiração poética e estímulo às respostas corporais: "Se considerarmos a alma como dez, o corpo é sete, é como um acessório. Entre o corpo e a alma, é ela que se movimenta, é o espírito que vai na frente. [...] Se o espírito faz assim, o corpo o acompanha" (OHNO, 2016, p.30).

Ao dançarmos ampliando as conexões entre os corpos físico, mental, emocional e espiritual, podemos experimentar movimentos menos condicionados, menos marcados pelos hábitos cotidianos, escapando do que já nos é conhecido e que formata nossos corpos, tornando-nos mais sensíveis aos trânsitos de energias que nos atravessam e mais disponíveis às respostas

expressivas. Visto que a experiência do êxtase xamanístico é imanentemente conectada aos corpos – porque é por meio deles que a/o xamã realiza sua jornada – o trabalho corporal é central em um estudo como este que investiga corporalidades da cena em diálogo com técnicas xamânicas ameríndias; portanto, buscamos outras perspectivas sobre a natureza e a visibilidade dos corpos/espíritos e o modo como se relacionam. O trecho que segue elucida algumas direções que adotamos em nossas pesquisas.

A visibilidade ou invisibilidade de um corpo não dependem de uma característica própria a ele mas de uma capacidade visual do observador. Se não vejo um espírito é por incapacidade de meus olhos. Se um espírito me vê, só vê aquilo que de mim eu própria não posso ver: minha alma, a qual representa todo o meu corpo para ele, toda a minha pessoa. Além disso, um observador capacitado para ver espíritos, como o xamã, vê o que os espíritos vêem, situa-se, portanto, no seu campo visual. Ou seja, não se pode vê-los sem ao mesmo tempo fazer-se visível para eles. Da mesma forma, espíritos só são capazes de nos ver na medida em que, como postulam os Juruna, todas as almas dos mortos são dotadas de poder xamânico [...]. Pois é também um duplo da pessoa. Não convém apreender isso como se de um lado estivesse a pessoa e de outro, o seu duplo: este está contido nela, ainda que por sua própria condição dali possa desgarrar-se provisoriamente ou mesmo ser capturado por outras almas, de cujo ponto de vista o duplo, como frisei antes, é a totalidade da pessoa (LIMA, 2002, p.4).

Continuando a investigação, pedi que cessassem os movimentos conforme as batidas do sino diminuía e por fim ficassem imóveis, de olhos fechados, notando como estavam em comparação ao estado percebido no início do dia. Em seguida, indiquei que sentissem a presença e a proximidade das outras pessoas; considerando que um corpo "se define primeiramente por suas relações com outros corpos" (LIMA, 2002, p.10), pedi que tocassem de forma sutil o corpo de um/a colega, notando a temperatura, umidade, textura, descobrindo o/a outro/a através do contato físico. Duplas se formaram e, dançando, exploraram possibilidades de apoio, equilíbrio, jogo, mantendo-se conectados/as. Pedi que notassem quando propunham um movimento e quando respondiam aos estímulos do/a outro/a, identificando a diferença entre conduzir e ser conduzido/a, pois a/o xamã é consciente de quando está no comando de alguma negociação por meio de um de seus duplos e quando está sob inspiração, dando voz a outros seres. Depois experimentamos o mesmo jogo apenas com o contato visual, refinando a percepção de estar conectado com um/a duplo/a à distância.

Em seguida incluímos a voz direcionada ao outro/a como estímulo e resposta. Essa investigação se deu sobre as vogais do próprio nome, buscando uma conexão xamânica com o nome (ALBERT, KOPENAWA, 2015). Pedi que sentissem a vibração das vogais em seus

corpos e que respondessem aos estímulos dançando com a voz e cantando com o corpo, duplamente inspirados/as pelo movimento da voz e do corpo, como significantes flutuantes atuando sobre a/o intérprete, buscando jogar com o **maná**<sup>13</sup>. Foram experimentando uma dança-canto pessoal xamânica inspirada pela ressonância das vogais, estabelecendo uma diferente conexão consigo, dançando e cantando sob inspiração da melodia das vogais. Durante a experimentação pedi que fossem memorizando o que viviam, observando como corpo e voz respondiam a estímulos que não eram comandados pela mente. Por fim, formamos uma roda e uma pessoa por vez ocupou o centro para compartilhar sua dança-canto – corporalidades resultantes da investigação xamânica que exploramos.

### ATOR/ATRIZ-XAMÃ-DIPLOMATA

O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades estrangeiras, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.49).

É específico da/o xamã ameríndia/o as dinâmicas de oferecer seu corpo ao outro/a, de experimentar diferentes perspectivas sobre as relações e de retornar à aldeia para contar as histórias. Em seu êxtase se deixa possuir por forças múltiplas, mas observa, dialoga, memoriza e compartilha com a comunidade suas negociações, através de uma poética cênica *cosmopolítica*; nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro (2015, p.43):

[...] a etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos –, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas.

Os contratos diplomáticos que a/o xamã realiza com **peçoas**<sup>14</sup> múltiplas, negociando finalidades diversas (a cura de uma epidemia; o resgate de um espírito/duplo sequestrado que

<sup>13</sup> Maná é a força espiritual presente em todas as coisas.

<sup>14</sup> A ideia de pessoa é bastante complexa entre os ameríndios, conforme aponta Viveiros de Castro (2015, p.44): "Os animais e outros não-humanos dotados de alma 'se veem como' pessoas, e portanto, em condições ou contextos

pode ser a causa da doença de uma pessoa; dar voz a um/a demiurgo/a que traz instruções para a comunidade, atualizando as relações cosmopolíticas; se vingar de inimigos; entre outras), são o pano de fundo de sua poética artográfica quando ensina em estado de êxtase – através da arte de falar-cantar-dançar-tocar – as peripécias que vive no plano imanente das negociações xamânicas.

Tal dinâmica da/o xamã de estabelecer contrato diplomático com diversas **espécies** de pessoas e compartilhar as negociações e jornadas ensinando sua aldeia, é fundamental a esta investigação no que se refere às técnicas extáticas que a/o xamã utiliza para alcançar êxito (ou não) em suas tratativas, em que opera de maneira poética, pedagógica e mágica. É a partir do entendimento teórico-prático e da experimentação de algumas dessas dinâmicas e técnicas xamânicas que procuro deslocar o estado da arte da/o intérprete da cena, no sentido de uma construção poético-ritualística do/a ator/atriz-xamã que não se cristaliza em formas fixas, mas que opera em constante mutação, estabelecendo diálogo diplomático com as forças que o/a atravessam, renovando as dinâmicas de alteridade, visando performar corporeamente a cosmopolítica que participa. Os exercícios práticos que compartilho neste artigo intentam expor alguns caminhos da procura por esses deslocamentos.

Cumpridas algumas semanas de estudos no Laboratório, propus ao grupo expandir nossa investigação a um espaço externo e público. Começamos as atividades daquele dia com um aquecimento para ativar a escuta de si, dos/as outros/as e do entorno e depois saímos da sala em estado de atenção, caminhando até o jardim de entrada do CLA; por lá seguimos com a pesquisa de ampliação dos sentidos, observação, interação e resposta aos estímulos das forças habitantes daquele local. Partiram da orientação que ofereci antes de sairmos da sala, para que no início do exercício no jardim apenas ampliassem a escuta dos sons e dos silêncios e a contemplação dos elementos da natureza presentes ali, permitindo ser atravessados pelas forças que percebiam, para que então, pouco a pouco, começassem a interagir com as potências percebidas, dançando-cantando junto aos manás. Adentramos em uma etapa mais exposta e performativa do estudo, pois experimentaram essa interação enquanto transeuntes circulavam pelo jardim: deitaram para conversar com a terra, sentaram para ouvir a montanha de pedra, subiram em árvores e escalaram

---

determinados, 'são' pessoas, isto é, são entidades complexas, com uma estrutura ontológica de dupla face (uma visível e outra invisível) [...]. O que essas pessoas veem, entretanto – e que sorte de pessoas elas são –, constitui precisamente um dos problemas filosóficos mais sérios postos por e para o pensamento indígena".

o morro cantando, dançaram com as flores, folhas e galhos em diferentes interações com os manás do jardim, transformando o exercício cênico em uma performance xamânica pública.

Ao retornarmos para a sala pedi que escolhessem três momentos da experiência no jardim para compartilharem corporeamente com o grupo, tendo em mente que, para o xamanismo ameríndio, a percepção de alguma presença espiritual se dá por meio de sensações corpóreas em contato com emanções também corpóreas do/a outro/a (vegetal, animal, mineral e toda força que puder gerar relação), semelhante à dinâmica da antropofagia ancestral ameríndia, em que se comia o corpo humano para incorporar determinada força, transformando a si a partir da relação com o/a outro/a. Trata-se de uma filosofia prática relacional ameríndia e o que resulta da troca é o que levará à forma, processo que o xamã Davi Kopenawa Yanomami<sup>15</sup> descreve como os *xapiri*<sup>16</sup> colocarem redes na casa dos espíritos do xamã (que é seu próprio corpo), habitada por infindáveis *xapiri* e a cada retorno de um *xapiri* se produz um novo significante flutuante, pois sua forma se desfaz e refaz, devido às trocas no jogo das relações xamã-*xapiri*, implicando metamorfoses, alterando o que porventura estiver se cristalizando, tanto no plano mítico/espiritual quanto no cotidiano/material.

Orientei a turma para que não se detivessem em formas fixas ao compartilharem as investigações, que não se preocupassem com qualquer significação gestual/vocal, dando espaço à emanção, ao significante flutuante, permitindo que o maná conduzisse a comunicação. Foram as expressões das qualidades de energias pesquisadas no jardim e dos estados de intensidade psicofísica nascidos da relação sensória que levaram às formas, que esboçaram os desenhos dos corpos, da voz, da narrativa, do choro e do riso, dialogando com a indicação de Kazuo Ohno mencionada anteriormente, sobre o corpo seguir o espírito. Os compartilhamentos trouxeram distintas qualidades de presença, narração, relação com o público, ocupação do espaço, expressividade corpóreo-vocal, apontando caminhos performativos do/a ator/atriz-xamã. Pedi que me enviassem por escrito as impressões sobre a experiência, tal como solicitado nas demais atividades; segue o depoimento de uma das participantes.

Aberta essa expansão de possibilidade, tivemos a investigação no jardim do CLA, onde a Mãe Natureza gritou. Os pássaros, o som das folhas, a rigidez dos troncos, a sagacidade das formigas e dos seres menores. Os minerais, a terra. Ser a terra. O

---

<sup>15</sup> Kopenawa descreve em detalhes a dinâmica xamânica Yanomami no livro "A Queda do Céu", composto por relatos concedidos por ele ao antropólogo Bruce Albert (co-autor do livro) ao longo de anos de trabalho dentro da aldeia no Estado de Roraima (ALBERT, KOPENAWA, 2015).

<sup>16</sup> *Xapiri*, conforme a cultura Yanomami, são os povos-espíritos da natureza que habitam/visitam os corpos dos xamãs, assim como alguns locais da floresta Amazônica (ALBERT, KOPENAWA, 2015).

cabelo como folha que voa, os ossos que são troncos, nossas células, esses seres menores, bactérias. A veia que é canal, o rio que é sangue. Sentir a qualidade de cada Ser. Ser de fato tudo isso que sempre fez parte do que somos, mas que só fica perceptível de acordo com o espaço, o cuidado e a conexão que estabelecemos. E que influi inclusive em nossa relação com o outro, uma vez que fala sobre a não coisificação da Vida, dos Seres (Laís Lage).

## ANIMAL DE PODER

Realizamos diversas práticas além dessas que elegi compartilhar aqui. Algumas experiências se mostraram eficazes e outras não, indicando que determinados caminhos não nos interessavam; seria impossível aprofundar aqui todos os exercícios, no entanto, quero destacar o encontro com o animal de poder<sup>17</sup>. Na metade do curso fizemos a jornada do animal de poder, em que cada pessoa buscou encontrar seus animais auxiliares. Conduzi a jornada tocando maracá, tambor e apitos por uma hora, indicando as imagens desde que entravam em uma canoa e navegavam por igarapés até chegarem em uma caverna, onde percebiam as presenças dos animais de poder; com o grupo deitado no chão até o momento em que encontraram o animal de poder, sugeri então que dançassem com o ancestral que estavam estabelecendo contato e que experimentassem o deslocamento de si em direção à perspectiva e à corporalidade dele, pesquisando movimentos, força, sentidos e a inteligência daquela **pessoa-bicho**, já que "ser uma pessoa não é, com efeito, uma condição distintiva da humanidade. [...] o que um corpo é depende, intrinsecamente, de uma perspectiva" (LIMA, 2002, p.5-7). Indiquei que o ancestral então os/as convidava a um passeio pela floresta, para que experimentassem sua perspectiva. Adiante, a presença do animal passou a ficar mais sutil, abrandando a forma física; recuperaram a perspectiva humana e perceberam a força animal vibrando internamente. Por fim, despediram-se do **maná-bicho** agradecendo os ensinamentos após experimentarem uma perspectiva outra. O conceito de **perspectivismo ameríndio** (organizado por Eduardo Viveiros de Castro e Tania Stolze Lima a partir das práticas xamânicas ameríndias) permeou toda nossa experiência e é assim definido:

os humanos, em condições normais, vêem os humanos como humanos e os animais como animais; quanto aos espíritos, ver estes seres usualmente invisíveis é um signo seguro de que as "condições" não são normais (doença, transe e outros estados alterados de consciência). Os animais predadores e os espíritos, por seu lado, vêem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa vêem os humanos como espíritos ou como animais predadores [...]. Vendo-nos como não-humano, é a si mesmos – a seus respectivos congêneres – que os animais e espíritos veem como

<sup>17</sup> São espíritos auxiliares recorrentes nas diferentes tradições de xamanismo (ELIADE, 2002).

humanos: eles se percebem como (ou se tornam) entes antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob uma aparência cultural (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.44).

No momento em que o animal ancestral se apresenta e se relaciona com o/a ator/atriz-xamã em uma dança corpórea-espiritual, o humano vive uma perspectiva outra, tornando-se pessoa-bicho, experimentando-o fisicamente, percebendo peso, movimentos e sentidos do seu animal de poder; participando de uma jornada xamânica em que se conecta com seu animal auxiliar, aprende diretamente com a experiência de corporalidades outras. Abaixo, trecho do relato de um estudante.

Vi um urso, um tigre e uma raposa [...]. O urso passou, assim como o canino, contudo, o tigre se relacionou e me ‘tomou’ como se fundíssimos um no outro. Sentia como se houvessem garras que se punham para fora de meus dedos. Houve uma relação entre esse estado animal com uma participante onde me deixei levar pelo estado em que me encontrava. Era um felino que queria brincar, se relacionar com outro, sem preconceitos e/ou pudores (Nilson Motta).

## ÚLTIMO GOLPE

Almejei trazer aqui um pouco das investigações que tenho realizado no tocante ao estado da arte do/a intérprete da cena, suas múltiplas corporalidades, seus aspectos artográficos transdisciplinares e uma revisão de sua dinâmica de alteridade. Para concluir, apresento as performances cênico-xamânicas realizadas para encerrar o Laboratório. Foram nove performances individuais interligadas no percurso da trilha Claudio Coutinho, aos pés das montanhas do Pão de Açúcar, com vista para a Praia Vermelha, no Rio de Janeiro.

As performances foram compartilhadas junto ao público que caminhava pela trilha da floresta; os/as intérpretes prepararam seus trabalhos sob minha orientação nas três últimas semanas do curso, partindo de narrativas míticas de culturas diversas escolhidas livremente. As histórias foram recriadas e cada um/a experimentou contar/viver sua jornada arriscando caminhos performativos em integração com os elementos da natureza em meio à floresta. O grupo se manteve atento, presente e conectado durante as performances intercaladas por pequenas caminhadas pela trilha, até o/a ator/atriz-xamã escolher/perceber o *locus* mais adequado para vivenciar seu trabalho, interagindo com os manás daquelas montanhas cercadas de mata e mar. Momentos de muita sensibilização e beleza naquele palco da natureza, permeados por narrações, gestos rituais e uma boa conversa no final, caracterizaram o encerramento do Laboratório. Abaixo, uma das nove narrativas apresentadas:

Está faltando comida. O cacique vai tomar uma decisão. Toda criança que nascer vai ser sacrificada. A filha dele está esperando uma criança que vai ter que ser morta. Sua filha Iaçá chora. Chora. Chora, Iaçá. Ê-ê-êia. Iaçá não sai mais, Iaçá não dorme. Iaçá não ri mais, Iaçá não come. Iaçá só sente dor. Iaçá só chora. Ê-ê-êia. Eu ouvi ela pedir pra Tupã ajudar o pai dela a achar outra solução, para que criança nenhuma tenha que morrer. Era noite de lua cheia. Está ouvindo a criança chorando? Corre, Iaçá. Corre para ver o que é. Era a filha dela. No pé de uma palmeira. Iaçá correu para abraçar a menina mas ela sumiu. Iaçá chorou a noite inteira abraçada na palmeira. No dia seguinte, encontraram Iaçá morta. Seus olhos negros fitando o topo da árvore e, lá em cima, espelhando os olhos de Iaçá, uma porção de frutos. O fruto agora alimenta a tribo. E em homenagem à filha, o cacique deu o nome de açáf (Catherine Bon).

Percebo que o Laboratório proporcionou novas percepções sobre si, os/as outros/as e a natureza. Olhar com cuidado para o interno e externo fez da investigação um mergulho de criatividade e de autoconhecimento, sob um viés de revisão da alteridade. O cuidado de si aumenta conforme se amplia o conhecimento sobre si, sobre seus duplos, sobre os/as outros/as e sobre os manás com os quais nos comunicamos. O mundo exterior se materializa dentro do sonho-êxtase consciente da/o xamã também como um corpo; em uma perspectiva xamânica, conhecer-se é reconhecer o/a outro/a em si e fazer o dentro revirar-se, tomar corpo e se transformar, em uma dinâmica relacional endógena e exógena. Para os Marubo, "o corpo replica para dentro o espaço externo; o próprio espaço externo [...] é pensado como um corpo; [...] a relação interior e exterior [...], pode ser pensada como uma continuidade topológica" (CESARINO, 2011, p.54).

Práticas xamânicas despertam a sensibilidade corporal, emocional, mental e espiritual e no Laboratório alimentamos um ambiente confiável para o compartilhamento das experiências. Quanto aos conteúdos psicológicos, quando apareceram, procurei abreviar os debates porque não eram o foco da investigação e por eu não ser psicoterapeuta, reforçando que se tratava de uma investigação transdisciplinar em artes que lidava com a potência de transformação dos sujeitos, própria do fazer artístico e do xamanismo e que a pesquisa não era em psicologia. Procurei diferenciar nosso trabalho dos experimentos de Jacob Moreno, que na década de 1920 criou o Psicodrama e o Sociodrama (MORENO, 2012). Nossos exercícios voltaram-se a construções poéticas e a um caminho de criação que estabelece contatos com as forças da natureza, por meio de sonhos-viagens corpóreo-mentais. Quando alguém expressava uma angústia eu sugeria que observasse suas emoções e não tecia qualquer análise psicológica; acolhia e ajudava a pessoa a acolher os sentimentos e a encorajava a continuar investigando os conteúdos desencadeados,

indicando que, caso fosse necessário, procurasse um profissional para tratar as questões psicológicas. Trabalhamos nas fronteiras das camadas internas e externas, entre seus conteúdos, agregando imagens pessoais (endógenas) aos fluxos de energia externa (exógenas), pois ambas são acionadas quando lidamos com ferramentas xamânicas ameríndias. Dessa forma, encarei as experiências integrando diferentes níveis de cuidado, apoiado justamente nas ideias de Moreno.

Teatro e terapia estão bastante interligados. Mas também aqui existem muitos níveis. Haverá um teatro puramente terapêutico, outro isento de objetivos terapêuticos e, entre os dois extremos, muitas formas intermediárias (MORENO, 2012, p.20).

Este trabalho, portanto, pressupõe transformações de si e da relação com a/os outra/os, fazendo com que os/as participantes se percebam enquanto seres multifacetados e com corporalidades em constante mutação, trocando de peles e de perspectivas, como ensinam as/os pajés/xamãs artografistas.

## Referências

ALBERT, B.; KOPENAWA, D. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. SP: Companhia das Letras, 2015.

ALMEIDA JR., J. S. Reflexões acerca do estágio curricular na formação do professor licenciado em teatro. **Educação em Revista**, v. 29, n. 02, pp.43-64, UFMG. Belo Horizonte, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-46982013005000003>

AMARAL, J. P. P. **Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial**. Brasil: Dissertação de Mestrado, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 2015.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. Trad.: Maria Paula V. Zurawski, et al. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BIÃO, A; GREINER, C. [Orgs.]. **Etnocenologia**. São Paulo: Annablume, 1998.

BROCKETT, O. G. **History of Theatre**. Massachusetts: Simon and Schuster, 1999.

CESARINO, P. N. **Oniska**: Poética do Xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011.

DIÉGUEZ, I. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Trad.: Eli Borges. **Sala Preta**, v. 14 (1), p. 125-129, 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i1p125-129

ELIADE, M. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés & Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FÉRAL, J. Teatro Performativo e Pedagogia - Entrevista com Josette Féral. Trad.: Verônica Veloso e Cícero A. Oliveira. **Sala Preta**, v. 9, p. 255-267, São Paulo: ECA/USP, 2009.

FLORENTINO, A.; DA SILVA, L. E. M. 1. O ensino de teatro e as políticas de formação docente. **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 1, n. 2, 2009. DOI: 10.9789/2176-7017.2009.v1i2.%p. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/521>. Acesso em: 21 jul. 2022.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico, As heterotopias / Michel Foucault**. Trad.: Salma Tannus Muchail Year. São Paulo. N-1 Edições, 2013.

GARDEL, A. Poética Antropofágico-Perspectivística para uma Re-Visão do Teatro Brasileiro: a cena de origem. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 1-27, 2019. DOI: 10.1590/2237-266078857. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/7885>. Acesso em: 20 jul. 2022.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GRAHAM, L. R. **Performance de Sonhos**: Discursos de Imortalidade Xavante. Trad.: Fernando de Luiz Brito Vianna. São Paulo: Edusp, 2018.

ICLE, G. 3. Da Pedagogia do Ator à Pedagogia Teatral: verdade, urgência, movimento. **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 1, n. 2, 2010. DOI: 10.9789/2176-7017.2009.v1i2.%p. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/525>. Acesso em: 14 jul. 2022.

IRWIN, R. A/r/tografia: Uma Mestiçagem Metonímica, in BARBOSA, A. M.; AMARAL, L. [Orgs.]. **InterTerritorialidade: mídias, contextos e educação**. São Paulo: Senac, 2008.

KRENAK, A. **As alianças afetivas** (entrevista a Pedro Cesarino). Incerteza Viva. Dias de estudo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIGIÉRO, Z. [Sel/Org.]; SCHECHNER, R. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Trad.: Augusto R. S. Junior, *et al.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIMA, T. S. O que é um corpo? **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v.22, n.1, 2002.

MORENO, J. L. **O Teatro da Espontaneidade**. São Paulo: Ágora Summus, 2012.

NARBY, J. **A serpente cósmica**: o DNA e a origem do saber. Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

OHNO, K. **Treino e(m) poema**. Trad.: Tae Suzuki. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

PRADO, D. A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

PRADIER, J. Etnocenologia: as encarnações do imaginário. Unidade da espécie. Diversidade dos olhares. **Revista De Antropologia**, n. 56, v. 2, p. 99-136, 2013.

QUILICI, C. S. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, n. 14, v. 2, p. 12-21, São Paulo: 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i2p12-21

RISÉRIO, A. Palavras canibais. In: **Textos e Tribos**: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. RJ: Imago, 1993.

ROUBINE, J. **A linguagem da encenação teatral**: 1880-1980. Trad.: Yan Michalski. 2a. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTANA, A. P. Trajetória, avanços e desafios do teatro-educação no Brasil. **Sala Preta**, n.2, p. 247-252. São Paulo: 2002. DOI:10.11606/issn.2238-3867.v2i0p247-252

SCHECHNER, R. Performer. **Sala Preta**, v. 9, p. 333-365, 28 nov. 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Araweté os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.