

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ROBSON REINOSO MACHADO



PORTO ALEGRE

2023

ROBSON REINOSO MACHADO

**DANÇA XONDARO:
SABEDORIA DE FRESTA MOBILIZADA PARA AS PRÁTICAS TEATRAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof.^a Dra. Suzane Weber da Silva.

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Reinoso, Robson
Dança xondaro: sabedoria de fresta mobilizada para as práticas teatrais. / Robson Reinoso. -- 2023.
117 f.
Orientador: Suzane Weber.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. xondaro. 2. teatro. 3. dança. 4. pedagogia. 5. práticas corporais. I. Weber, Suzane, orient. II. Título.

Nunca mais um Brasil sem nós!

Sônia Guajajara

Ainda há ilhas no planeta que se lembram o que estão fazendo aqui. Estão protegidas por essa memória de outra perspectiva de mundo. Essa gente é a cura para a febre do planeta, e acredito que podem nos contagiar positivamente com uma percepção diferente da vida.

Ailton Krenak

É chegado o momento de lançarmos em cruze as sabedorias ancestrais que ao longo de séculos foram produzidas como descredibilidade, desvio e esquecimento.

Luiz Rufino

AGRADECIMENTOS

Eu não poderia deixar de agradecer aos guias espirituais que iluminam meus caminhos e que souberam me entregar tudo da vida ao seu tempo.

Quero agradecer à minha orientadora Professora Dr^a Suzane Weber que, ainda na graduação, após uma de suas aulas me falou com afeto e carinho as palavras que eu precisava para acreditar que eu poderia integrar o universo de pesquisa nas artes da cena.

Agradecimento ao Augustinho, Leonardo e toda a comunidade da Tekoá Pindó Mirim.

Agradecimento à CAPES pela bolsa.

Agradecimento à Tais Batista.

Agradeço aos meus pais e aos meus irmãos. O tempo me fez entender a beleza dos momentos em que convivemos.

Quero oferecer meus agradecimentos para uma das minhas maiores professoras. A que me marcou e marca a cada momento, cada olhar, e que esteve comigo em todas as etapas deste estudo. A segurava em um dos meus braços quando, em uma madrugada concluí a escrita do meu anteprojeto para ingressar no PPGAC-UFRGS. A segurei em meus braços quando assistia às aulas em diversas disciplinas ao longo dos últimos dois anos. Ela hoje inicia a trilhar o mundo com os seus próprios pés. Com as suas próprias vontades. Quero agradecer à Joana Reinoso, minha filha. Muito obrigado por compartilhar essa experiência maravilhosa e revolucionário que tem sido a paternidade para mim. Não impus a nós nenhuma ausência durante esse processo. Estivemos juntos por aqui. Te ofereço o ponto abaixo, ponto da cigana Joana:

Foi caminhando numa estrada
Que eu encontrei uma moça parada
Era uma linda mulher
Com seu carteadado e uma rosa na mão
Pisava leve quando falava de fé
Perdido eu então lhe perguntei:
Qual é o seu nome? De onde vem?
Sorrindo foi que ela respondeu:
Me chamo Joana, sou cigana da estrada
Venho do oriente a rua é a minha morada
Ai foi que ela me ajudou, me deu sua força e usou seu amor
Num Gesto de doçura e carinho
Me deu a sua rosa e mostrou o meu caminho
Dançando pela rua foi embora
Salve a cigana Joana no amanhecer da aurora

RESUMO

Essa pesquisa é um estudo sobre a dança *xondaro* praticada pelos Guarani M'byá da Tekoá Pindó Mirim, terra indígena localizada na Colônia de Viamão/RS, e tem como objetivo compreender, através do deslocamento de alguns princípios da dança *xondaro*, imbricado com algumas prospecções trazidas a partir de exercícios teatrais voltados para a preparação corporal e criação de cenas – como as reverberações corporais produzidas a partir da prática da dança *xondaro*: produção de energia, desenvolvimento da agilidade, aproximação com princípios da vocalidade, jogo, contracenação e ritmo – podem prestar a sua contribuição para o processo de preparação corporal e criação de cenas?. Assim, analisamos neste estudo as perspectivas firmadas a partir das práticas corporais originárias, invocando-as como potências criadoras. O processo de epistemicídio (CARNEIRO, 2005) que atua no intento de realizar silenciamento e apagamento das práticas que envolvem as sabedorias ancestrais é vasto e falho, acumulando brechas onde não foi possível que a ideia de sobreposição para conquista do subjetivo se estabelecesse. É justamente nessas brechas que as sabedorias de fresta (RUFINO, 2019) se alojam para fazer estremecer o muro das certezas que subjagam as sabedorias corporais dos povos originários. Prospectamos, ainda, as possibilidades de contribuição de uma prática corporal resultando da mistura entre alguns fundamentos da dança *xondaro* e algumas práticas e técnicas corporais com o objetivo de composição de um *mbošyry*¹ *mongu'e*² c, ou de uma energia corporal inesgotável com inserções de vocalizações para fortalecer as potências criativas do corpo.

Palavras-chave: *xondaro*; corpo; dança; pedagogia; teatro.

¹ Fluir.

² Movimento.

ABSTRACT

Esta investigación es un estudio sobre la danza xondaro practicada por los guaraníes M'byá de Tekoá Pindó Mirim, tierra indígena ubicada en la Colonia de Viamão/RS, y tiene como objetivo comprender, a través del desplazamiento de algunos principios de la danza xondaro, entrelazados con algunas prospecciones traídas de ejercicios teatrales destinados a la preparación corporal y creación de escenas, como las reverberaciones corporales producidas por la práctica de la danza xondaro: producción de energía, El desarrollo de la agilidad, la aproximación con los principios de vocalidad, juego, contracenación y ritmo, pueden hacer su contribución al proceso de preparación corporal y creación de escenas. Así, analizamos en este estudio las perspectivas establecidas a partir de las prácticas corporales originales, invocándolas como poderes creativos. El proceso de epistemicidio (CARNEIRO, 2005) que actúa en el intento de llevar a cabo el silenciamiento y borrado de las prácticas que involucran las sabidurías ancestrales es vasto y defectuoso, acumulando lagunas donde no era posible establecer la idea de superposición para conquistar lo subjetivo. Es precisamente en estas brechas que las sabidurías de grieta (RUFINO, 2019) se alojan para sacudir el muro de certezas que subyugan las sabidurías corporales de los pueblos originarios. También prospectamos las posibilidades de contribución de una práctica corporal resultante de la mezcla entre algunos fundamentos de la danza xondaro y algunas prácticas y técnicas corporales con el objetivo de componer partituras corporales con inserciones de vocalizaciones para fortalecer los poderes creativos del cuerpo.

Palabras llave: xondaro; cuerpo; bailar; pedagogía; teatro.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PRÉ-ESTREIA DO ESPETÁCULO SEPÉ: GUARANI KUERY M'BARATÉ NA TEKOÁ PINDÓ MIRIM	24
FIGURA 2 – PRÉ-ESTREIA DO ESPETÁCULO SEPÉ: GUARANI KUERY M'BARATÉ NA TEKOÁ PINDÓ MIRIM. AO CENTRO O ENTÃO CACIQUE VERÁ POTY COM AS CRIANÇAS DA TEKOÁ.	25
FIGURA 3 – ENSAIOS DO ESPETÁCULO SEPÉ: GUARANI KUERY M'BARATÉ NO CENTRO CULTURAL USINA DO GASÔMETRO.	25
FIGURA 4 – ENSAIOS DO ESPETÁCULO SEPÉ: GUARANI KUERY M'BARATÉ NO CENTRO CULTURAL USINA DO GASÔMETRO.	26
FIGURA 5 – ENSAIOS DO ESPETÁCULO SEPÉ: GUARANI KUERY M'BARATÉ NO CENTRO CULTURAL USINA DO GASÔMETRO.	26
FIGURA 6 – ENSAIOS DO ESPETÁCULO SEPÉ: GUARANI KUERY M'BARATÉ NO CENTRO CULTURAL USINA DO GASÔMETRO.	27
FIGURA 7 – CAMINHADA DURANTE A CÚPULA DOS POVOS, NO RIO DE JANEIRO.	31
FIGURA 8 – OPY (CASA DE REZA) VISTA DO BARRACO DE LEONARDO	34
FIGURA 9 – DESLOCAMENTO DO CORPO COLETIVO	57
FIGURA 10 – DESLOCAMENTO DO CORPO COLETIVO II	57
FIGURA 11 – DESENHO DOS RASTROS DO DESLOCAMENTO DO CORPO COLETIVO PELO ESPAÇO.	58
FIGURA 12 – GRAVURA DE EXERCÍCIO REALIZADO COM ATRIZES NO DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA, DENTRO DAS PRÁTICAS DO ESTÁGIO.	59
FIGURA 13 – DISPOSIÇÃO DOS SUBGRUPOS	60
FIGURA 14 – DESLOCAMENTO DOS BLOCOS	61
FIGURA 15 – CICLO DOS DESLOCAMENTOS	62
FIGURA 16 – RUVIXA EM ATUAÇÃO	63
FIGURA 17 – MOVIMENTO DE ESQUIVA: SALTO	64
FIGURA 18 – MOVIMENTO DE ESQUIVA	64

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 PERCURSOS E ANDAÇAS DE CHÃO BATIDO: A CANA, O BARRO, O VENTO...	15
2.1 “Sou como soca de cana: me cortem que nasço sempre”: raízes de um teatro político	18
3 DANÇA XONDARO	27
3.1 Anotações de campo: evocando a dança a partir da imaginação	29
3.2 Anotações de campo: presença da ancestralidade	30
4 MOVIMENTO/DANÇA	31
4.1 A gestualidade em chama: o fogo, corporeidade e o gesto na dança xondaro.....	32
5 SABEDORIA DE FRESTA MOBILIZADA PARA AS ARTES CÊNICAS	44
5.1 O círculo.....	45
5.2 Nhaé’û	52
5.3 Tatá.....	53
5.4 Yby.....	54
5.3 Saltos, esquivas.	63
6 OUTRAS EXPECTAÇÕES: CRIAÇÃO DE PARTITURAS CORPORAIS.....	65
6.1 Presença do vento, do barro e do fogo na partitura corporal.....	67
6.2 Inserção de texto nas partituras corporais criadas	67
7 COLHEITA: CONCLUSÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS.....	70
APÊNDICES	74
APÊNDICE I – SEPÉ: GUARANI KUERY M’BARAETÉ!	74

1 INTRODUÇÃO

Os xapiri são grandes dançarinos, e muito divertidos, os ancestrais animais yarori até conseguiriam fazer jacaré rir com as suas danças, a ponto de deixar o fogo cair da sua boca, não é mesmo?

KOPENAWA; BRUCE, 2015, p. 152.

Acendo a fogueira. Coloco as ervas secas em direção à minha testa para consagrá-las. Em seguida, deposito as ervas secas e consagradas na brasa. O contato das brasas com as ervas vai elevando a fumaça que, por sua vez, traz o cheiro e a vibração das matas. As vibrações da arruda, da guiné, do alecrim, do levante, do quebrado e do manjerição vão mesclando-se ao ambiente com seu aroma cada vez mais presente. A vibração é tão forte que impulsiona um bater de palmas em ritmo ternário marcado pelo último tempo mais acentuado. Como um sopro nos ouvidos, ouço um ponto de caboclos que diz “*em água doce, eu vi uma jangada, que gingava pra cá, que gingava pra lá... eu vi Ceci, eu vi Peri... é linda a falange Guarani*”. Que assim seja aberto nosso nhemonguetá³, que a gira comece a girar, limpando os miasmas que aglutinam qualquer tipo de má sorte.

Essa pesquisa busca levantar reflexão sobre os processos de preparação corporal para as artes da cena e sobre os processos de criação de cena, tornando protagonista as práticas corporais e as sabedorias ancestrais guarani m’byá, que ao longo dos tempos souberam se opor e sobreviver apesar das diversas ondas de epistemicídio (CARNEIRO, 2005) que as tentaram achatar. O que esta força retrógrada não sabia é que essas sabedorias ancestrais se alojaram em suas brechas, e a partir dos espaços esquecidos em suas frestas continuaram o seu bailado pelo mundo. Não há muro que possa deter a fumaça. Buscamos verificar as contribuições da dança *xondaro* para o processo de preparação corporal de atrizes e atores através de sua gestualidade, produção de energia, fluxo e disponibilidade. O corpo que ginga e se esquia na dança *xondaro* produz epistemes (MARTINS, 2021) que se colocam no mundo como oposição aos saberes que têm a sua referência na racionalidade que achata as diferenças e tenta direcionar nosso olhar ao racionalismo eurocentrado.

³ Roda de conversa.

Na umbanda, o processo de defumação organiza as energias em um ambiente, afastando os miasmas que atrasam o desenvolvimento dos seres. Na cosmovisão m'byá, a fumaça que é produzida no petyngué⁴ vai fortalecer a palavra e fazê-la reverberar e circular pelo mundo. A brasa é o combustível para a defumação. A lenha torna-se brasa, que em contato com ervas secas produz fumaça. As referências bibliográficas operam na presente pesquisa como brasa, como combustível. A obra de Luiz Rufino (2019) vai prestar a sua contribuição ampliando o olhar para a potência das epistemes criadas a partir das encruzilhadas guardadas e guiadas pelas entidades afro-indígenas. As aprendizagens que valoram os saberes a partir dos corpos em gira e contribuem para a insubmissão das lógicas estruturadas pela subjetividade colonial vão permear o presente estudo, que visa o firmamento da dança xondaro como uma prática corporal de contraposição às práticas oriundas de visões euro centradas que, via de regra, subjagam praticas corporais originárias, evocando um processo artístico e pedagógico riscado pelos traços da diversidade, da arte e dos saberes tradicionais.

Segundo Luiz Rufino (2019), as sabedorias de fresta são aquelas que aproveitaram os espaços existentes entre os tijolos dos muros da construção subjetiva do pensamento colonial para firmarem a sua existência e permanecer em resistência. O projeto colonial de extermínio físico, simbólico e cultural dos povos originários não foi executado em sua plenitude, deixando filetes, falhas, espaços, interstícios. Essas frestas são o suficiente para que as fumaças de defumação das ervas possam passar para limpar o ambiente dos miasmas coloniais. Nesse sentido, afirmamos que a dança *xondaro*, uma prática corporal m'byá guarani, se inscreve como uma das sabedorias de fresta que circulam pelo mundo e que são portais para o conhecimento que se presentificam no corpo, mas que vão servir de elo entre corpo e espírito, uma vez que o *xondaro* deve tentar aperfeiçoar a sua técnica corporal para alcançar o corpo-divino.

Leda Maria Martins (2021) cita em sua obra *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá* que as lembranças daquilo que são sabedorias se manifestam através dos corpos em performance pelo espaço, emanando transversalmente seus bailados, renovando-se e recriando-se em um *continuum* temporal. A autora utiliza o termo encruzilhada afirmando-a como lugar de trânsito epistêmico que reverbera a partir da

⁴ Cachimbo tradicional m'byá guaraní.

passagem de manifestações multiculturais. Nos parece que a dança *xondaro* também ginha as suas esquivas por esses caminhos: os de produção de conhecimento através dos movimentos pendulares e circulares do corpo em dança, emanando as encruzilhadas que agrupam as diversidades, atuando como trânsito das epistemes afro-indígenas. Ainda na perspectiva de cruzamento de manifestações multiculturais, alguns elementos da Umbanda integram esse texto. A umbanda, religião que surgiu no Brasil em 16 de novembro de 1908 é uma religião que une pessoas com diferentes crenças. Para alguns umbandistas o surgimento dessa religião que agrega manifestações espirituais de indígenas, africanos, marinheiros, boiadeiros e o povo das ruas e das encruzilhadas e das matas, além de muitos outros, conforme a diversidade de composição da egrégora de cada centro umbandista, é considerada como uma resposta afro-indígena à cultos praticados no Brasil que não permitiam a manifestação desses espíritos considerados não evoluídos que eram proibidos de realizar as suas pajelações espirituais quando completavam a conexão entre os mundos espiritual e físico. É justamente essa mescla que compõe a religiosidade afro-indígena que estará presente guiando nossos caminhos. Confirmando esse cruzamento, Dandara e Ligiéro apontam que:

A tradição ameríndia é evocada pelos umbandistas como um elo com os povos do Brasil nativo e sua espiritualidade. Sua importância na religião é marcada pelo culto aos espíritos dos caboclos, presentes na maioria das casas. (...) Assim, populariza-se a crença de que a heterogênea liturgia e mítica dos caboclos deriva de um antigo culto ao deus Tupã.

(DANDARA; LIGIÉRO, 2000, p. 33)

Esse estudo é também permeado por pesquisas de algumas práticas corporais realizadas ao longo da minha formação como professor e ator, assim, alguns exercícios corporais serviram de inspiração e operam para despertar as potencialidades de expressão vocal e corporal quando imbricadas a alguns princípios da dança *xondaro*.

Reconhecer os processos aos quais se está inserido e que causam silenciamento não é tarefa fácil. É preciso colocar-se em meio à encruzilhada para escutar as palpitações que surgem como reações às exclusões que se colocam em nossas trajetórias. Dou início a essa escrita atravessado pelas camadas que entrecruzam a memória. Revisito meu corpo-memória, abrindo meu arcabouço de memórias afetivas, pois elas lançam pistas sobre os caminhos que mais tarde vão integrar a formação das

minhas poéticas. Assim, as linhas que seguem falam sobre a minha busca por habitar territórios físicos e cognitivos. Dou início a essa escrita atravessado pelas camadas que entrecruzam a memória para, assim, escrever sobre as vivências que ajudaram a compor as minhas poéticas teatrais para compartilhar os lugares de fala-escrita-escuta que aqui operam.

A aprovação da Lei nº 4.380/64, que instituiu o Sistema Financeiro de Habitação (SFH) e o Banco Nacional de Habitação (BNH), se constitui em política de planejamento e ação de governo da área habitacional através de um banco para financiar a habitação em cima de uma política integrada com as Companhias Estaduais e Municipais de Habitação, para produção e comercialização das habitações com associação à iniciativa privada (CARRION, 2010, p.18). Na cidade de Porto Alegre, a Companhia Municipal de Habitação realizou a contratação de algumas empreiteiras para a construção de 39.191 apartamentos populares localizados no bairro Parque dos Maias, na zona norte da cidade.

A política de financiamento estabelecia que as trabalhadoras e trabalhadores pagariam ao banco financiador as suas unidades habitacionais através de descontos no seu FGTS. Porém, com a grande crise financeira iniciada ainda na década de 1970 e que traz resultados escabrosos para a economia brasileira, sobretudo nas áreas de construção civil e habitação, ocasionando grande crescimento no número de trabalhadoras e trabalhadores desempregados, as possibilidades de manter o pagamento dos financiamentos ficam muito escassas. Com a falta de pagamento e propostas de contrapartidas por parte do poder público, as empreiteiras declaram falência e as obras são paralisadas na fase de acabamento dos prédios, que ficam abandonados. Alguns movimentos populares de luta pela conquista do direito à moradia se organizam e, através de ação direta, ocupam os prédios que estavam em situação de abandono.

Sou filho de José Antônio Silva Machado, natural da cidade de Tupanciretã (região central do Rio Grande do Sul) e Roseli de Moraes Reinoso, natural da cidade de Uruguaiana (região de fronteira entre Argentina e Brasil). Esse casal, no ano de 1988, em busca de melhores condições de vida, decide participar do movimento de luta por moradia e ocupa um dos 39.181 apartamentos abandonados no Bairro Parque dos Maias. Eles tinham duas crianças. Dois meninos gêmeos, que tinham três anos de idade

quando ocuparam esse imóvel. O apartamento não tinha janelas. Nem água encanada. Nem luz. Roseli de Moraes Reinoso não tinha, como formação, nem o ensino fundamental completo. O bairro Parque dos Maias passou a contar com a construção de escola aproximadamente três anos depois.

Aqueles meninos gêmeos trilharam sua trajetória a partir das possibilidades oferecidas às crianças na escola pública. Os cenários que denotavam ausência de alguns serviços básicos serviam como possibilidades do brincar. Um desses meninos gêmeos é quem, agora, tece esse texto. Meu corpo de criança subia e descia os restos de construção. Minha infância foi muito feliz, José e Roseli souberam protegê-la a despeito dos alijamentos que lhe foram impostas. Minha trajetória estudantil foi sendo trilhada, a partir do ensino médio, junto às minhas experiências profissionais. Trabalhar durante o dia, estudar durante a noite, desde os 16 anos de idade. Fruto de uma geração que não almejava ingressar na universidade devido à necessidade de ingresso no mercado de trabalho, também estabeleci pouca ou quase nenhuma relação com o mundo das artes.

Fui um adolescente curioso com as questões sociais. Estudá-las era como buscar respostas à minha própria condição – essa curiosidade me levou a acessar textos de Bakunin e a ler o *Manifesto Comunista*. Depois de ter várias vivências profissionais, a gota d'água que fez emergir as minhas indignações de quem se sentia explorado e sem lugar no mundo, foi quando realizei jornada de aproximadamente 13 horas ininterruptas de trabalho descarregando uma carreta de carne de frango. O cansaço físico, o uniforme branco praticamente embebido de sangue de frango que virava dos caixotes, o mau cheiro da pele depois de tanto tempo em contato com sangue das mercadorias, me impulsionaram ainda mais a tentar entender as questões sociais às quais eu estava inserido.

Ao ler o texto *Antígona*, de Sófocles, a partir de um livro retirado por empréstimo da biblioteca da escola pública em que eu estudava, estabeleci relações com a indiferença do poder público frente à questões de dignidade humana. A leitura desse texto teatral reforçou a minha curiosidade pelas manifestações teatrais que de alguma forma dialogam com questões políticas e isso me impulsionou a procurar oficinas teatrais, sobretudo as oferecidas de forma aberta e gratuita. Eu pude assim transpor para o meu corpo a experiência fantástica e transformadora do teatro. Meu corpo passou a reverberar

e ecoar voz contra as lógicas sociais que produzem a exclusão. Anos mais tarde, eu dividia meu dia entre meu trabalho remunerado como abastecedor de supermercado e minhas atividades como ator, pesquisador e professor de teatro dentro do grupo Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela⁵, quando foi estabelecido o primeiro concurso vestibular que utilizaria as notas do Exame Nacional de Ensino Médio (ENEM) e que abriria cotas para estudantes oriundos de escolas públicas. Senti que havia uma pequena possibilidade de ingressar no universo acadêmico.

Essa abertura política de acesso à universidade pública me motivou a pedir demissão do meu emprego de abastecedor de supermercado e utilizar o dinheiro da rescisão contratual para comprar livros, tirar fotocópias de outros e estudar por conta própria para tentar ingressar na universidade. A universidade pública não integrava o roteiro das minhas perspectivas sociais. Como escrito anteriormente, a esse jovem que foi nascido e criado em bairro periférico da cidade de Porto Alegre, fazer uma graduação só foi possível a partir da abertura de possibilidades de equidade trazidas pela política de cotas. Historicamente, propositadamente foi produzido o esquecimento e o silenciamento que constituiu o afastamento de jovens com o meu perfil social de espaços legitimados e privilegiados que de forma oficial operam a produção de conhecimento.

Somos feitos de lembranças e de esquecimentos. Enquanto o cursor do computador pisca, na tentativa de iniciar alguma escrita, meus pensamentos buscam, buscam e, por fim, encontram imagens, que são como peças de um quebra cabeça. Memórias que eu já havia esquecido, e que agora encontro como quem encontra essas peças de um quebra-cabeça perdidas: as janelas cobertas com plástico de embalagens de colchão; uma tábua que foi achada na rua e que serviu de porta; não havia energia elétrica. As velas que serviam para iluminar a casa eram uma atração à parte. Hipnotizavam-me. Ficava olhando aquela chama e as sombras que se formavam no teto. A dança. A chama, meus dedos e sopros. As cores da chama e o seu bailado projetando sombras no teto da casa. Lembro as sensações daquele meu corpo de criança “jogando” com a chama da vela para formar imagens novas no teto.

Uma vez eu vi o pavor nos olhos da minha mãe. Estávamos no mesmo cenário: havia plástico de colchão, havia chama de vela, havia teto, mas não havia bolacha.

⁵ Coletivo teatral fundado na cidade de Porto Alegre no ano de 2009.

Mesmo assim, nos meus pensamentos de criança pedi bolacha e vi essa ausência causar o pavor (e tristeza) nos olhos de minha mãe. Ela com pavor e medo, e eu voltando a brincar com as chamas para projetar, através das sombras da vela, silhuetas que instigavam minha imaginação que me fizeram esquecer a ausência.

Transgredindo o aglomerado de certezas, formas rígidas como asfalto, eu escrevo sobre permissões. Permissões para adentrar um território sagrado que pulsa sabedorias, resistências e potências. De norte a sul do Brasil ecoam saberes ancestrais que se manifestam através dos corpos pela dança, música, canto, maraca, e que produzem resistências. Durante a construção das vivências para realizar essa pesquisa, procurei lançar mão da sabedoria de curimbeiro⁶: abrir a percepção para as reverberações surgidas através das porosidades que emergem do encontro. Primeiro escuto o que ainda não tem som. Depois escuto um sopro e logo após recuo um passo e dou passagem às manifestações de sabedorias ancestrais que guiam as minhas mãos que encontram a pele do tambor para fazê-lo reverberar.

A construção de minha identidade docente está tra(n)çada com os cruzamentos que compõem a poética que opera nas minhas práticas como artista. Estar atento para as questões políticas, pedagógicas e históricas de nosso tempo é fundamental para a composição de uma expressão estética autônoma, “[...] o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral” (SALLES, 1998, p. 42 apud LIMA, 2017, p. 108). Nesse sentido, sempre busquei realizar uma reflexão crítica sobre os caminhos artísticos e pedagógicos a serem traçados.

Fui trilhando a caminhada com passos fortes e firmes nas estradas de chão batido em que pisei. Antes mesmo do meu ingresso na Universidade, estive muito atuante como professor em espaços não formais de ensino. Construí vivências e poéticas a partir das potencialidades dos encontros. Passei por territórios quilombolas, indígenas, junto com movimentos sociais em ocupações na cidade e no campo. Assim, emantado de novas energias e potencialidade criativas, deixei de olhar a mim mesmo com descrédito. Me dei conta de que essas caminhadas reverberam nas minhas práticas:

⁶ Termo utilizado em algumas religiões de matriz africana para se referir àquelas pessoas que são responsáveis pela percussão, pelo toque dos tambores nas giras.

Então o colonizado descobre que sua vida, sua respiração, as pulsações de seu coração são as mesmas do colono. Descobre que a pele de colono não vale mais do que uma pele indígena. Essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo. Dela decorre toda a nova e revolucionária segurança do colonizado" {...} a presença do colono deixa de intimidar – **a descolonização unifica o mundo colonial exaltando a heterogeneidade** – exige que os últimos sejam os primeiros (FANON, 1968, p. 61 grifo do autor)

Em diversos momentos em que busquei refletir sobre a minha identidade docente, percebi que não estava elaborando um plano de aula que busca ressoar a atmosfera de uma educação com potencial libertador. Algumas vezes em que pensei estar conduzindo momentos de aprendizagem de prática corporal, me senti propondo a repetição de um modelo, de uma matriz o que contaminou a criação cênica, atribuindo a ela uma condição mais mecanizada. Aos poucos, senti como estivesse me equilibrando em uma linha tênue entre o professor que eu queria ser, e o professor que a tradição teatral queria que eu fosse. Quando exercitava minha prática de reprodução de algumas técnicas corporais, me sentia contribuindo para a quebra do fluxo de aprendizagem. Senti como se tivesse “perdido o fio da meada”, perdido a capacidade de produzir aprendizagem através do teatro.

Quando me tornei aluno em aulas de teatro pude compartilhar vivências com tremenda alegria e entusiasmo. Como professor, eu desejava oferecer momentos assim para minhas alunas e meus alunos. Acredito que uma educação integral que observe o sujeito da aprendizagem em todas as camadas que o integram, só pode alcançar esse objetivo se alguma linguagem artística estiver integrando seu currículo. Alunas e alunos são capazes, através do encontro da pedagogia com o teatro, primeiro de perceber-se no mundo para depois tentar atuar nele, transformando-o. A pedagogia na e da arte tem essa competência que pode ser atingida quando nossas práticas teatrais em sala de aula são capazes de desenvolver alunas e alunos em suas diversas habilidades artísticas e teatrais. Os momentos em que existe o encontro das potências pedagógicas e artísticas são realmente transformadores e prazerosos. Ter prazer no ato de construção de aprendizagem é transformador: “(...) o prazer de ensinar é um ato de resistência que se contrapõe ao tédio, ao desinteresse e à apatia onipresentes que tanto caracterizam o modo como professores e alunos se sentem diante do aprender e do ensinar, diante da experiência da sala de aula” (HOOKS, 2017, p. 21).

Os momentos em que percebi que estar apontando para o “me tornar o professor que eu não queria ser”, que reproduzia metodologias teatrais tradicionais em busca de um pretenso resultado cênico, acendia um alerta, e logo eu buscava me reencontrar com vozes que compunham comigo o tatear da criação artística. Cito bell hooks novamente:

Para lecionar em comunidades diversas, precisamos mudar não só nossos paradigmas, mas também o modo como pensamos, escrevemos e falamos. A voz engajada não pode ser fixa e absoluta. Deve estar sempre mudando, sempre em diálogo com o mundo fora dela (HOOKS, 2017, p. 22).

Se o educador é o reflexo de seu tempo e o eco de suas experiências socioculturais, é preciso estar atento, sobretudo no ato de construção pedagógica sobre as reverberações subjetivas trazidas pelos processos de modernidade e desenvolvimento, uma vez que tais processos provocam e se sustentam através dos tempos a partir dos silenciamentos que provocam.

A despeito das tentativas de silenciamento praticadas a partir de uma lógica de reprodução cartesiana, etnocêntrica que opera as suas relações de mundo a partir da lógica de redução ou unificação, as práticas corporais ancestrais sobreviveram e engendraram-se na porosidade entre resistência e produção de conhecimento. Se a referida lógica de reprodução reverbera a separação entre corpo e alma, instaurando uma percepção maniqueísta em que o corpo ocupa um espaço de detrimento com relação à razão, é preciso lançar em cruzo (RUFINO, 2019) as sabedorias de fresta que reverberam a herança pedagógica produzidas a partir protagonismo dos corpos que se deslocam em movimentos decoloniais. Nesse sentido, pedimos licença para reverberar a compreensão de Rufino sobre cruzo/encruzilhada. O autor reflete sobre as possibilidades de entender esse espaço como interseção de saberes firmados nas práticas afro-indígenas, é o espaço da arte das transgressões pedagógicas, das reinvenções e das transformações. É uma espécie de portal que abre espaço para que as sabedorias ancestrais das entidades afro-indígenas possam operar na produção de conhecimento.

Os epistemicídios (CARNEIRO, 2005) cometidos contra os povos originários tentaram dar cabo de suas práticas corporais, de sua visão de mundo, obliterando as formas de produção de conhecimento a partir dessas práticas. A ideia de apagamento lançada contra os povos da América Latina realiza o seu movimento avassalador contra as manifestações corporais e culturais dos povos. Os colonizadores consolidaram em sua invasão às Américas os processos civilizatórios que passaram a utilizar métodos

violentos para a ocupação dos territórios. O catolicismo influenciou de forma direta os processos de extermínio dos nativos, ao afirmar que as populações originárias não praticavam nenhuma forma de religiosidade, reduzindo-os a coisas e, assim, não era considerado pecado caso alguns indígenas (coisas) tivessem que ser ceifados no processo de invasão dos territórios ancestrais. Esse processo de reduzir o outro a um objeto, tolhendo a sua humanidade, operou de maneira importante para a construção de ideia de dominação pela diferenciação de raça. Conforme escreve Grosfoguel:

Um processo similar aconteceu com os métodos de evangelização empregados contra os povos indígenas nas Américas (Garrido Aranda 1980; Martín de laHoz 2010). Este foi inspirado nos métodos utilizados contra os muçulmanos na Península Ibérica (Garrido Aranda 1980), que consistia simultaneamente em uma forma de aniquilação da espiritualidade e de epistemicídio. A destruição do conhecimento e da espiritualidade caminharam juntas, tanto na conquista de Al-Andalus quanto na conquista das Américas (GROSFOGUEL, 2016, p. 25).

Alguns movimentos indígenas que buscam a ação direta como maneira de reivindicação, vêm trabalhando com a noção de *retomada* que é o movimento de reocupação indígena em algum território originário e foi tomado/retirado por não indígenas. Essa investigação coloca-se como um instrumento de contribuição para uma um movimento de retomada cultural através percepções e reflexões das potencialidades da dança *xondaro* praticada pelos Guarani M'byá na Tekoá Pindó Mirim, localizada em Viamão, cidade vizinha a Porto Alegre. Essas reflexões serão conjugadas a partir das vivências na Tekoá, consubstanciando-as a um estudo de análise dos gestos desenhados pelos corpos em dança.

2 PERCURSOS E ANDAÇAS DE CHÃO BATIDO: A CANA, O BARRO, O VENTO...

O censo realizado no Rio Grande do Sul no ano de 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística aponta que existem aproximadamente 32.989 indígenas no estado, organizados entre Kaingang, Xokleng, Charrua, Guarani M'byá e Guarani. Estima-se que cerca de 22.000 estejam organizados em algum território reconhecido oficialmente pelo Estado. No município de Viamão, cidade vizinha a Porto Alegre, vivem três comunidades indígenas Guarani M'byá: Aldeia Canta Galo, Estiva e Tekoá Pindó Mirim – onde os caminhos dessa investigação serão trilhados. Essa pesquisa busca analisar a dança *xondaro* praticada no território localizado na Colônia de Viamão, que foi oficialmente reconhecida como território indígena no ano de 2000, quando o Estado do

Rio Grande do Sul realizou a doação da terra para os Guarani M'byá, e a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), no dia 10 de setembro do mesmo ano, realizou sua demarcação. O território onde se localiza a Tekoá Pindó Mirim vinha sendo alvo de disputas judiciais desde o final da década de 1990, quando houve desapropriação da área para construção de um parque estadual de preservação ecológica. Em conversa, Augustinho, ancião que reside na Tekoá Pindó Mirim, ele relata que hoje cerca de 25 famílias habitam a Tekoá, e a primeira família a habitar na comunidade foi a do *xeramoí*⁷ Turíbio Gomes.

Essa pesquisa está organizada através de vivências realizadas em dois diferentes períodos. O primeiro período data do ano de 2015 quando, como ator, eu realizava a montagem do espetáculo *Sepé: Guarani Kuery M'baraeté*, que teve como assistente de direção o então cacique da Tekoá, Verá Poty. A possibilidade de volta à Tekoá para realização do segundo período vivencial foi construída junto com Leonardo Sehn, um ator que integrava o espetáculo até 2017 e que, depois disso, passou a residir no território indígena. Assim, em 2022, pude voltar a pisar na Tekoá Pindó Mirim para realizar entrevistas, vivências e registros fotográficos.

Devido ao distanciamento social ocasionado pela pandemia de Covid-19, também foram realizadas conversas utilizando aplicativos de mensagens. O material produzido na pesquisa visa buscar articulações e cruzamentos com textos de Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Luiz Rufino e Suzane Weber, para verificar as possibilidades de observar a dança *xondaro* como uma prática corporal decolonial que pode prestar as suas contribuições para a preparação corporal dentro do contexto das artes da cena. Para isso, pretende-se realizar análise dos gestos da dança a partir das ressonâncias de textos de Leda Maria Martins (2002).

A modernidade é uma matriz de poder que traz consigo reverberações e modos de operar do colonizador. A reflexão sobre as reverberações e silenciamentos causados pelos domínios coloniais nas áreas do conhecimento e da subjetividade dispara questões que atravessam meu processo de criação artística e desenvolvimento docente. Compartilhei diversas vivências ao longo da minha trajetória docente dentro da educação formal, entre elas: como bolsista do Programa de Iniciação à Docência (PIBID/UFRGS),

⁷ Ancião, Sábio.

durante sete semestres ministrei aulas de teatro na rede estadual de educação básica em três diferentes escolas; como bolsista do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuei como professor das séries iniciais; trabalhei como professor de Teatro com a população adulta de rua, com menores em conflito com a lei, com idosos e até mesmo em oficinas teatrais para turmas de berçário I e II.

Quando iniciei contato com as práticas corporais dos Guarani M'byá, fiquei curioso em pesquisar as potencialidades, presenças e contextos evocados pelo corpo em dança. A prática da dança *xondaro* vem sendo cada vez mais estimulada pelo *xeramoí* da Tekoá Pindó Mirim. Para ele, conforme *contações* em vivências na Tekoá, essa prática sempre esteve presente como forma para preparação do corpo e conexão com Nhanderu⁸, mas nos momentos mais recentes foi preciso um esforço um pouco maior para incentivar os jovens a realizar essa prática, uma vez que os modos de viver dos *jirua*⁹ estão interferindo diretamente no território, através de mudanças climáticas e econômicas, distanciando os jovens da prática da dança, sobretudo em momentos em que ela é realizada como abertura de alguma atividade junto à Opy¹⁰.

Em conversa com o ancião Agostinho Werá, liderança da Tekoá Pindó Mirim, ele relata que a dança *xondaro*, que hoje é praticada em alguns territórios, já está bastante modificada em relação à dança dos mais velhos, pois à medida em que os m'byá vão se distanciando da forma guarani de se relacionar com o mundo, vai se distanciando também a marca ancestral dos movimentos da dança. Ele destaca que existem muitos movimentos que operam nas tentativas de abafamento da prática da dança *xondaro*, porém os territórios indígenas têm realizado ações que integram a prática. Podemos, assim, identificar que:

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos possam ser proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a existência de um *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (MARTINS, 2003, p. 35).

⁸ Deus que nos tempos primordiais teve forma humana.

⁹ Não indígenas.

¹⁰ Casa de reza.

2.1 “Sou como soca de cana: me cortem que nasço sempre”: raízes de um teatro político

Certamente que as estratégias de teatro de resistência no Brasil são um processo que se inicia ainda nas primeiras décadas do século XX. Porém, esse movimento vai se fortalecendo entre as décadas de 1940 e 1960 com a manutenção de coletivos que buscavam realizar mudanças sociais no Brasil. Um exemplo importante é o Teatro Experimental do Negro (TEN), dirigido pelo dramaturgo, autor e poeta Abdias do Nascimento, que iniciou oficialmente as suas atividades em 1944 e tinha entre seus objetivos dar visibilidade às atrizes e atores negros e, nas palavras do próprio Abdias, “trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte” (NASCIMENTO, 2004, p. 224).

O movimento que entendia o teatro como uma forma efetiva de comunicação e transmutação social foi se fortalecendo e no início da década de 1950 foi fundado o teatro de arena na cidade de São Paulo, que teve grande atuação no sentido de configurar uma linguagem teatral brasileira, ou seja, que representasse os anseios das classes populares. Nesse sentido, a realização dos seminários de dramaturgia do teatro de arena foram importantes, pois concretizaram a elaboração de uma dramaturgia brasileira. Importantes peças que marcaram através da inovação de suas propostas foram oriundas deste seminário que vai influenciar diretamente as linguagens dos coletivos de teatro popular que seriam fundados anos depois, como os Centros Populares de Cultura, por exemplo. O ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri (RIBEIRO, 2012, p. 100) é quem aponta o vínculo indissolúvel entre as pesquisas do Seminário e do CPC: “O Seminário pode ter sido, por exemplo, o primeiro espectro desta mistura de tendências que vai aflorar no CPC. Muitas das posições discutidas no Seminário passam a ser o centro de debates internos do CPC e muitas passam a ser a linha de ação do movimento”.

O teatro de agitação e propaganda praticado na Rússia na década de 1922 espalhou suas influências chegando até os coletivos e grupos teatrais no Brasil. É possível perceber semelhanças no que diz respeito ao modo de organização, linguagem e expressão estética. Outro ponto em comum, e talvez o mais contundente, é entender que o teatro deve fazer parte dos ritos de transmutação social. Certamente essa influência serviu como ponto de partida para incentivar o exercício de um *olhar para*

dentro e verificar as possibilidades de criação de uma linguagem teatral genuinamente brasileira que pudesse dar conta de representar as brasilidades nos palcos.

Ao encontro deste movimento, no ano de 1966, foi fundado o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), que teve sua origem a partir do teatro dos XV do Centro Acadêmico de Teatro de Direito da Universidade de São Paulo. Conforme verbete de Julia Gumieri, publicado no site do Memorial de Resistência de São Paulo:

O TUOV atua com o teatro popular como alternativa ao teatro de temas e estéticas europeus, cuja proposta é levar os espetáculos à periferia para tratar a história do Brasil pelo ponto de vista do homem comum. Em sua trajetória, o TUOV se apresenta cobrando preços baixos e atraindo o público popular. Além disso, também praticava a tática "Robin Hood", que revertia a renda da venda de ingressos para o público de classe média em apresentações gratuitas em bairros da periferia. Durante a ditadura, o TUOV, por ser um grupo teatral que trabalha com mensagens de defesa dos interesses das classes oprimidas, sofreu tanto com a censura de suas peças quanto com a prisão de integrantes. Atualmente, apesar de ter conquistado uma sede na década de 1980, segue tendo como principal circuito de apresentações os bairros da periferia (GUMIERI, 2011).

O TUOV continua em temporadas de apresentação e é um dos grupos de teatro mais antigos em atividade da América Latina, com 57 anos de atividades ininterruptas. O TUOV desenvolveu a criação de diversas peças de teatro popular, ainda no ano de 1984 estreou o espetáculo *Morte aos Brancos: A Lenda de Sepé Tiaraju*, que narra a luta pela terra travada na região das Missões (RS) entre indígenas guaranis e as coroas de Portugal e Espanha. Tive meu primeiro contato com TUOV em Porto Alegre, no ano de 2008, quando o coletivo teatral paulista esteve se apresentando no Parque da Redenção (região central da cidade de Porto Alegre), dentro da programação do Festival Porto Alegre em Cena. Pouco antes de iniciar a apresentação, um dos fundadores do grupo presenteou diversas pessoas do público que estavam formando *a roda*¹¹ para assistir ao espetáculo com livros que continham as peças escritas pelo grupo. Fui presenteado com a edição que continha, entre outras peças, justamente o texto *Morte aos Brancos: A Lenda de Sepé Tiaraju*. Anos mais tarde, em 2015, este texto serviu como base para a criação do espetáculo *Sepé: Guarani Kuery M'baraeté*, da Cambada Teatro em Ação Direta Levanta Favela. O roteiro na íntegra está no Apêndice I desta investigação e teve criação coletiva do grupo teatral Cambada de Teatro com orientação do então cacique

¹¹ Como popularmente é chamada a distribuição do público em alguns espetáculos de teatro de rua.

da Tekoá Pindó Mirim, Verá Poty.

Os parágrafos que seguem buscam compartilhar vivências que me levaram até o momento de criação do espetáculo *A Lenda de Sepé Tiaraju*, em 2015. Iniciei minhas experiências teatrais na Oficina de Teatro Livre oferecida pelo grupo Ói Nós Aqui Traveiz, ministrada por Carla Moura no ano de 2006. O Ói Nós Aqui Traveiz é um grupo que se caracteriza pela presença do viés político na sua linguagem e estética teatral, buscando criar relações entre diversos movimentos de teatro político e as suas práticas.

Na Oficina de Teatro Livre estávamos pesquisando sobre o teatro de Agitprop e como poderíamos construir uma intervenção cênica a partir dessa linguagem teatral. Em parceria com o Assentamento Filhos de Sepé, do Movimento Sem Terra (MST), iniciamos a criação da intervenção cênica *As Lágrimas da Aracruz*, que buscava narrar a versão das mulheres do MST que participaram de uma ação no dia 8 de março de 2006 na cidade de Barra do Ribeiro, região metropolitana de Porto Alegre. As mulheres ocuparam o viveiro da Ortoflorestal, estufa da Aracruz Celulose, e destruíram milhares de mudas de eucalipto transgênico, buscando alertar a sociedade sobre os perigos trazidos pelo deserto verde de eucaliptos transgênicos ao bioma da região. Essa ação foi fortemente reprimida pelas forças policiais do estado e fortemente atacada pela mídia.

A Oficina de Teatro Livre decidiu iniciar pesquisa para criação de uma intervenção de Agitprop que buscava justamente olhar para essa ação por um viés positivo de defesa à vida e as formas de manejo e plantio sem agressão à terra e sem adição de produtos químicos nocivos à saúde da população. À essa criação chamamos *As lágrimas da Aracruz*. Ela estreou no Parque da Redenção, na região central da cidade de Porto Alegre, no dia 1 de julho de 2006.

A partir das demandas trazidas pelo grande número de apresentações, alguns integrantes do elenco foram se apropriando dos processos de produção, condução das práticas, pesquisas. Esse núcleo que se forma a partir da montagem de *Lágrimas da Aracruz* para manter as apresentações em circulação inicia um movimento de ramificação das experiências da oficina de Teatro Livre do Ói Nós Aqui Traveiz. Carla Moura funda, em 17 de abril de 2009, a Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela, coletivo teatral que continuou apresentando a intervenção *As Lágrimas da Aracruz* e que deu prosseguimento à criação de diversas intervenções cênicas no meio urbano e rural, além

de diversos espetáculos que fizeram parte de circuitos importantes de festivais de teatro pelo Brasil. Realizei minha estreia na Cambada de Teatro como ator em abril de 2009, e encerrei meu ciclo no grupo na última apresentação do espetáculo *Sepé: Guarani Kuery M'baraeté*, livre adaptação do texto *Morte aos Brancos: A Lenda de Sepé Tiaraju*, realizada na Casa de Cultura Mário Quintana em março de 2018.

A Cambada de Teatro criou diversas intervenções cênicas urbanas de Agitprop, atuando, muitas vezes, em locais de conflito urbano, junto a manifestações de coletivos que realizavam, como forma de ação direta, saídas às ruas, provocando fissuras nos tempos de produção e negócio da *polis*. A pesquisa realizada através das práticas da Cambada de Teatro vão fundar as minhas poéticas políticas e sociais. Minhas práticas como professor de teatro vão ser fundadas a partir das minhas vivências na Cambada de Teatro, onde atuei como professor em diversas frentes de trabalho, ministrando aulas em assentamentos rurais e urbanos, ocupações, lugares improvisados nas periferias Brasil a fora. Potencializar o olhar dos sujeitos sobre si mesmos através da arte, contribuir para disparar o processo de criação de uma expressão estética autônoma são processos muito potentes que pude viver no imbricamento entre arte e pedagogias nas minhas criações e pesquisas pedagógicas dentro da Cambada de Teatro.

As práticas de horizontalidade na criação das cenas, de conversas e fóruns para que pudéssemos aprender com e em conjunto e o aprofundamento das questões técnicas de criação, foram elementos marcantes nessa composição de uma identidade docente não formal. As metodologias desenvolvidas e criadas dentro da Cambada de Teatro permearam meu processo de criação nas artes da cena, influenciando minhas aspirações como professor. A busca por um teatro que trabalha composições coletivas, com o desenvolvimento da visão de blocos divergentes que discutem questões pertinentes à sociedade em detrimento de um teatro que tem olhar mais voltado para questões de cena, subtextos mais focados na existência individual das personagens, atravessa minhas práticas como artista da cena e como professor.

Enquanto coletivo teatral, nossa intenção sempre foi a de realizar criações cênicas inspiradas em alguma demanda apresentada por movimentos sociais e apresentá-la na rua no mesmo dia como uma espécie de laboratório de composição de teatro político. Não raras foram as vezes em que, participando dessas ações, nós apresentamos

intervenções cênico-urbanas entre o pelotão de choque da polícia armada estadual e os manifestantes. As vivências e experiências que foram criadas a partir do jogo cênico que se estabelecia nesses locais de atuação urbana foram muito intensas e interessantes. Dessas que não cabem em palavras, pois evocam uma sabedoria e identificação emanada a partir da movimentação corporal no tempo e no espaço, tendo como pano de fundo os conflitos sociais e as lutas políticas que se arrastam por décadas e que encontram vazão justamente nas organizações dos coletivos populares organizados, sobretudo quando se busca o teatro de rua, o teatro de agitação e propaganda como elemento de comunicação e afirmação das desigualdades sociais.

Nesse sentido, buscando formas de criação e mobilização de uma linguagem cênica, a Cambada entra em contato com materiais e experiências dos coletivos teatrais de grande atuação política e de cunho popular que tiveram sua contribuição no campo das artes cênicas a partir da década de 1950: Teatro de Arena, Imbuça, Vento Forte, Ói Nóis Aqui Traveiz e Teatro Popular União e Olho Vivo. É exatamente através do contato com um texto do Teatro Popular União Olho Vivo, *A Lenda de Sepé Tiaraju*, que se inicia o processo de aproximação das temáticas indígenas em seu cruzamento com as artes da cena, especialmente com o teatro de rua.

Nesse caminho de investigação, a Cambada realizou montagens de diversos textos do Teatro União e Olho Vivo, misturando o escopo de criação do TUOV que contribuiu para abertura do teatro político no Brasil ainda na década de 1960 com os anseios de criar uma poética política a partir desse legado. Nossos encontros foram encruzilhada entre o teatro político, o teatro de agitação e propaganda e o teatro popular de rua. No ano de 2013, a Cambada de Teatro é convidada a um de seus espetáculos de teatro de rua no evento Cúpula dos Povos na cidade do Rio de Janeiro. Durante essa viagem, fiquei hospedado em acampamento no sambódromo da cidade, mesmo lugar que abrigou a população indígena que estava participando do evento. Em poucos dias de convivência, pude observar a organização e os rituais cotidianos de diversas etnias indígenas que estavam compondo o evento: Kaingang, Pataxó, Guarani Kaiowá, Yanomami, M'byá Guarani.

O retorno para a cidade de Porto Alegre coincidiu com um momento importante dentro da Cambada de Teatro: de escolha de dramaturgia para o próximo espetáculo de

teatro de rua. Nesse momento existia um processo de concepção de cena teatral que buscava sempre realizar montagens teatrais de algum tema que estivesse em consonância com processo político atual (referência ao teatro de arena). Nos pareceu pertinente naquele momento realizar montagem de teatro de rua que pudesse tratar das questões de necessidade urgente de demarcação das terras indígenas e sobre o epistemicídio sofrido pelas etnias indígenas ao longo da história do Brasil.

Juntando essa necessidade de concepção e a vontade de realizar essa montagem buscando um coletivo de referência, surgiu a ideia de realizar a montagem de um espetáculo de teatro de rua livremente adaptado do *texto A lenda de Sepé Tiaraju*, de César Vieira, diretor do TUOV. Essa ideia foi levada para discussão dentro da Cambada de Teatro, que tinha seus fluxos inspirados nas práticas de teatro de grupo e de direção cênica coletiva, e decidimos iniciar os ensaios do texto. Realizamos um ano e oito meses de ensaio, quatro noites por semana. Um dado importante é que realizamos esses ensaios em um teatro que ocupávamos no extinto centro cultural Usina do Gasômetro, através do também extinto edital de residência artística Usina das Artes.

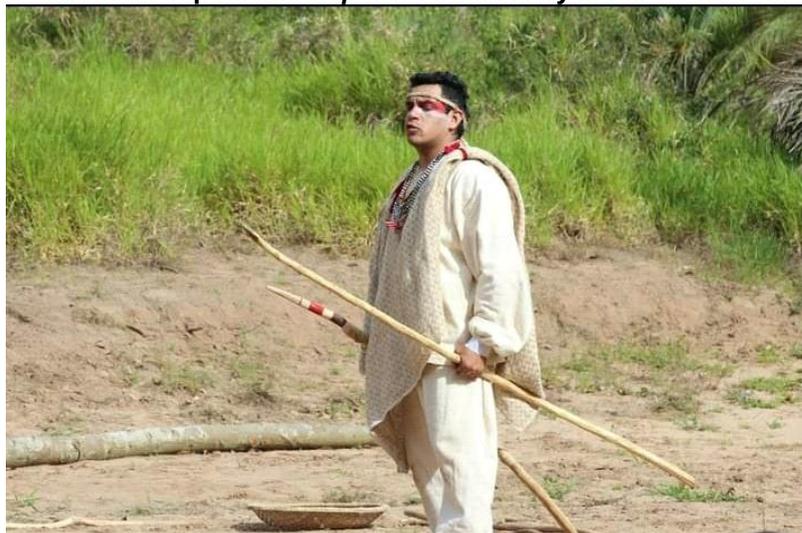
Desde o início do projeto tínhamos a vontade de buscar aproximação com algum território indígena. Essa vontade existia não apenas para aprofundar nossas pesquisas cenográficas e estéticas com relação à montagem do *Sepé*, mas também para buscar vínculos de aproximação que funcionassem como uma espécie de rito de passagem para a permissão para ocupar um lugar de fala. Sentíamos a necessidade de construir uma relação que nos permitisse não pesquisar a temática indígena com algum tom colonizador. Desejávamos realizar uma pesquisa observada a partir das vivências construídas na convivência que tivemos no território, certos de que nossa mútua cooperação não seria algo para se desenvolver em um curto espaço de tempo.

Como citado anteriormente, ao mesmo tempo em que a Cambada de Teatro buscava relações com circuitos alternativos para suas apresentações, buscava-se também diálogo com circuitos oficiais e consagrados para apresentações e para a subvenção do grupo. Ao mesmo tempo em que se buscava parcerias para ajuda de custo e troca de materiais com os movimentos sociais, produzimos projetos para inscrições em editais públicos para buscar patrocínios e aportes financeiros. Quando estávamos com sete meses de ensaio do espetáculo, fomos contemplados pelo edital Artes Cênicas na

Rua 2014, da FUNARTE, o que nos trouxe o aporte financeiro para concretizar aquilo que queríamos: condições para viabilizar nossas vivências na Tekoá.

O território que buscamos contato foi Tekoá Pindó Mirim, que à época tinha a figura de Verá Poty como seu cacique, quem atuou como auxiliar de direção do espetáculo, ministrando oficinas de guarani, proporcionando vivências no território indígena. A partir de sua participação no processo de criação das cenas, foi possível levar ao espetáculo elementos da cosmovisão e formas de movimentação corporal dos Guarani, inclusive realizamos a pré-estreia do espetáculo na Tekoá Pindó Mirim, seguida de bate papo para troca de informações com os M'Byá.

Figura 1 – Pré-estreia do espetáculo *Sepé: Guarani Kuery M'baraté* na Tekoá Pindó Mirim



Fonte: acervo do autor (foto de Fernanda Clavé), 05 de dezembro de 2015.

Figura 2 – Pré-estreia do espetáculo *Sepé: Guarani Kuery M'baraté* na Tekoá Pindó Mirim. Ao centro o então Cacique Verá Poty com as crianças da Tekoá.



Fonte: acervo do autor (foto de Fernanda Clavé), 05 de dezembro de 2015.

Figura 3 – Ensaios do espetáculo *Sepé: Guarani Kuery M'baraté* no Centro Cultural Usina do Gasômetro.



Fonte: acervo do autor (foto de Fernanda Clavé), agosto de 2015.

Figura 4 – Ensaios do espetáculo *Sepé: Guarani Kuery M'baraté* no Centro Cultural Usina do Gasômetro.



Fonte: acervo do autor (foto de Fernanda Clavé), agosto de 2015.

Figura 5 – Ensaios do espetáculo *Sepé: Guarani Kuery M'baraté* no Centro Cultural Usina do Gasômetro.



Fonte: acervo do autor (foto de Fernanda Clavé), agosto de 2015.

Figura 6 – Ensaio do espetáculo *Sepé: Guarani Kuery M'baraté* no Centro Cultural Usina do Gasômetro.



Fonte: acervo do autor (foto de Fernanda Clavé), agosto de 2015.

O TUOV tem uma frase utilizada em momentos que antecedem grandes acontecimentos. Ela funciona quase como um hino, um grito que evoca energia para realizar grandes feitos. O grupo realiza uma rodada para que todas as pessoas digam, “me corte que nasço sempre, sou como soca de cana”, e é com essa frase e com o seu subtexto presentes na minha memória que escrevo. Por vezes sinto que ela parece um relato nostálgico. Afinal, fala-se de coisas que dissiparam-se feito fumaça no ar: editais, possibilidades de pesquisa em arte da cena fomentada, edital para ocupação artística de espaço público. Aqui, nessa madrugada na qual escrevo dou meu berro: “me cortem que nasço sempre. Sou como soca de cana”!

3 DANÇA XONDARO

*Nhanderu, Nhanderu
pedimos licença, pra história contar
Nhanderu, Nhanderu
do filho guerreiro, Sepé Tiaraju
Nhamandu, Nhamandu
do eterno caminho, vai iluminar
Nhamandu Kuaray*

*brilha o nascer, no céu da manhã*¹²

As vivências escritas aqui tentam dar conta de realizar um complexo exercício: transportar para o campo das palavras as energias, reverberações e sabedorias produzidas a partir do encontro. No ano de 2013, quando participei do evento Cúpula dos Povos como ator de espetáculo de teatro de rua da Cambada de Teatro, como escrevi anteriormente, fiquei instalado no sambódromo Marquês de Sapucaí, com aproximadamente três mil pessoas – a maioria indígenas, de diversas etnias.

Durante aqueles dias de convivência, sem ainda pensar em montar algum espetáculo sobre a temática dos povos originários, pude presenciar momentos em que indígenas dançavam para demarcar alguns momentos importantes. As danças eram realizadas antes de alguma reunião para planejamento de alguma ação para o dia seguinte, ou como anúncio de que as ações daquele dia haviam sido concluídas com êxito. As práticas corporais tinham a função de criar uma atmosfera que pudesse dar conta de servir como pano de fundo para que se pudesse traçar importantes estratégias, servindo para deixar o corpo apto, aquecido, preparado para falar e para escutar. Em outras palavras, a dança servia para atribuir ao corpo e à voz uma sintonia mais sutil e potente.

A organização dos povos originários trouxe para esse encontro a pauta da remarcação dos territórios indígenas, sobretudo os territórios Guarani Kaiowá, no Mato Grosso do Sul, e Pataxó, na Bahia, que se encontravam sob forte ameaça. A ideia era levar até as mãos da então presidenta, Dilma Rousseff, uma carta solicitando urgência no encaminhamento das demandas dos povos originários e, por essa razão, havia grande presença indígena nesse evento que contou, inclusive, com a presença da grande liderança Haoni Kaiapó¹³, como veremos a seguir.

As danças que presenciei em nosso acampamento na Marquês de Sapucaí geralmente eram realizadas em círculo, com os *performers* com os joelhos levemente flexionados, com os braços ao longo do corpo, com a coluna levemente curvada e com

¹² Autoria de Zamoh Thomaz, ator da cambada de teatro Levanta Favela

¹³ Haoni Kaiapó é uma liderança mundialmente conhecida e que participa de diversos congressos em diferentes partes do mundo destacando as demandas dos povos indígenas do Brasil.

os pés descalços marcando tempo e contratempo. Era perceptível que nas danças realizadas pelos Guarani Kaiowá e pelos Pataxós havia uma preocupação especial com alguns traços da estética como pinturas tradicionais, uma espécie de saia de palha utilizada por homens e mulheres que traziam, no espaço de algumas articulações do corpo (joelhos, cotovelos), adornos formados por grandes penas coloridas. No caso dos pataxós, eram utilizados apitos que se sopravam abrindo e fechando a boca para reproduzir o som de pássaros. Seus praticantes colocavam adornos de penas coloridas nos braços, uma espécie de saia (utilizadas por homens e mulheres) de palha, e reforçavam a música realizada com instrumentos de percussão com apitos que lembravam o som de pássaros. A seguir, trago anotações de diário de campo.

3.1 Anotações de campo: evocando a dança a partir da imaginação

Feche os olhos e imagine a Marquês de Sapucaí, espaço que tradicionalmente recebe o desfile de carnaval no Rio de Janeiro, com cerca de três mil indígenas de todas as partes do Brasil: Pataxós da Bahia, Kayowás do Mato Grosso do Sul, Kaiapós do Amazonas e do Pará, Xokleng, Charrua e M'byá Guarani do Rio Grande do Sul. Esse cenário se fez possível para mim quando fui apresentar um espetáculo de teatro de rua em um grande evento ambiental que contava com a participação destes indígenas. Fiquei acampado um período convivendo nesse espaço com os indígenas que realizavam ao final de cada dia uma grande assembleia para planejar as ações do dia seguinte. Antecedendo essa assembleia geral, os indígenas realizavam uma grande dança circular embalada pelo som de instrumentos tradicionais.

Essa performance coletiva foi se revelando aos meus olhos, olfato e receptividade de energia como uma potente ferramenta de ressonância de sabedoria ancestral. Confirmando o que diz Dantas (2016, p. 56):

[...] o corpo que dança estabelece, através dos movimentos e gestos de sua dança, um contexto onde estes mesmos movimentos e gestos adquirem sentido. A sequência ou a repetição de determinados movimentos, as variações do modo de realizar uma ação, vão criando sentidos próprios a essa coreografia e a assistência pode perceber isso. Também é importante assinalar que uma coreografia precisa ser dançada para existir, pois só existe concretamente nos movimentos e gestos dos dançarinos. E a cada apresentação é recriada; sendo a construção dos sentidos coreográficos obediente a uma lógica que é inerente à própria coreografia que está sendo criada, tenha sido ela inspirada por uma

história ou um texto dramático. A dança é linguagem porque ela realiza sentido, funda uma ordem uma sequência de significados.

Seus participantes mantinham alto grau de contracenação, jogo e concentração, e seus corpos pareciam aos poucos atingir um grau de energia sutil que prendia a atenção e a emoção. Era ritual. Dança como performance de resistência. A dança como uma forma de ligar o mundo material com o mundo espiritual. O ato de evocar a dança a partir da imaginação busca traçar relações de construção de conhecimento que operam a partir das práticas corporais. A repetição de movimentos coletivos como os deslocamentos circulares e serpenteios do círculo dançante pelo território, os micromovimentos que operam no corpo para a realização da ação e da gestualidade antes do gesto desenhar os seus rastros pelos espaços, podem nos dar pistas importantes para compreender como a dança *xondaro* comete a sua duração pelo tempo. As reverberações dos elementos que compõem a dança se inscrevem no tempo e atravessam outros *performers*/dançarinos, que passam adiante os movimentos e princípios da dança que sentem que toca ao coração do *xondaro*.

No caso dos povos originários, a realização de um movimento coreográfico significa instaurar espaços de presença. Ao realizar um gesto, um passo, é como se todas e todos aqueles antepassados se fizessem presentes no aqui e agora. Como se voltassem a existir através do gesto. A seguir, anotações que realizei no ano de 2015.

3.2 Anotações de campo: presença da ancestralidade

Dia marcante foi o em que Haoni Kaiapó, liderança indígena internacionalmente reconhecida, foi até onde estávamos para participar de uma caminhada pelas ruas do Rio de Janeiro. A ex-presidente Dilma Rousseff estava na cidade neste dia, e como o objetivo era entregar a carta elaborada durante o encontro em suas mãos, os movimentos indígenas e sociais do campo e da cidade organizaram uma caminhada para entregar a ela este documento, solicitando maior atenção do governo federal para a questão da demarcação das terras indígenas. Pude ficar bem perto de Haoni e a energia desta liderança é algo que não se pode descrever com palavras. Existia uma espécie de energia sutil que emanava de sua presença, de sua fala e de sua gestualidade. Ao evocar através da fala, proteção aos modos de viver dos povos indígenas, discursos e imagens do passado irrompem no presente, provocando fissuras na ordem social vigente.

Esse momento foi registrado através da fotografia a seguir, que mostra a caminhada que realizamos para entrega do documento: em primeiro plano Haoni; ao fundo o estandarte da Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela.

Figura 7 – Caminhada durante a Cúpula dos Povos, no Rio de Janeiro.



Fonte: acervo do autor (divulgação Cúpula dos Povos), 2013.

4 MOVIMENTO/DANÇA

A vida é movimento. Por isso nos movimentamos o tempo todo. Nos movimentamos quando rezamos, quando preparamos a fogueira, quando dançamos.

Leonardo Sehn, em conversa com o autor na Tekoá
Pindó Mirim, janeiro de 2022.

Trazer a imagem e a atmosfera do vento me parece pertinente. O vento que transporta pólen, partículas, ideias. O vento arrasta para longe e evoca lembranças. Escrevo aqui sobre minha saída de campo para realização dessa pesquisa. Ao me dirigir, porém, à Tekoá, lembranças de outras pegadas nesse terreno são evocadas. Imagens do passado irrompem o presente como se estivesse fazendo uma costura que vai e volta

realizando um movimento contínuo e em ziguezague. O campo que visito hoje já foi visitado pelos meus pés quando como ator estava realizando pesquisa para a montagem de teatro de rua, ainda no final do ano de 2015. Naquela ocasião, a Cambada de Teatro buscou contato com o então cacique Verá Poty. A ideia era buscar essa aproximação para que a montagem tivesse um olhar e uma concepção partindo da visão do Guarani M'byá atualizada.

Durante a pesquisa, acabamos realizando algumas linhas de ação. A primeira delas foi através de encontros com pessoas da Tekoá na sala de ensaio, aprendermos algumas palavras da língua m'byá, e através de um entendimento etimológico construímos um processo envolvimento mais seguro para o desenvolvimento do subtexto. Outra ação que tomamos foi a realização de encontros na Tekoá para realizar oficinas de teatro, vivências e apresentações. Através dessa aproximação, acabamos convidando o então cacique para realizar a orientação cênica da montagem. Verá Poty compareceu a diversos ensaios nos orientando como traduzir melhor algumas ideias do texto para os *jirú*¹⁴.

4.1 A gestualidade em chama: o fogo, corpo e gesto na dança *xondaro*

Leonardo foi um ator da Cambada de Teatro, e integrou o elenco da peça *Sepé Guarani Kuery M'baraeté*, tendo ingressado em substituição na segunda temporada de apresentações do espetáculo. Esse ingresso foi resultado de seu envolvimento com os processos de pesquisa e ação do coletivo. Ele frequentou durante mais de um ano duas oficinas que o coletivo oferecia, uma das quais ministrada por mim. Realizamos quatro temporadas de apresentação, sendo a última até o dia 7 de abril de 2018 na Travessa dos Cata-ventos, na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre. Depois dessa última apresentação, que marcou minha última participação em espetáculos do coletivo, mantive apenas contato telefônico com Leonardo. Em um desses contatos, ele me informou que estava participando de várias atividades na Tekoá Pindó Mirim e que estava planejando morar no território – claro, com a permissão do cacique. Em aprofundamento de informações ele me relata que houve grandes mudanças no território: mudança de cacique, mudança de muitas famílias que compõem o território e novos projetos que

¹⁴ Não indígenas.

seriam desenvolvidos.

Após longo período, pego ônibus de volta e trilho esse longo caminho até a Tekoá Pindó Mirim. É um domingo de verão nublado e chuvoso. Após mais de duas horas de trajeto chego no ponto de ônibus. Trilho sob a chuva, o chão de barro que me leva até a entrada do território. São três porteiras que delimitam a entrada da Tekoá. De longe sou visto por três crianças. Percebo os olhares curiosos ao estranho que vem caminhando em direção à sua casa. Elas me olharam fixamente. Pergunto se conhecem o Leonardo. Elas entreolham-se. Pergunto novamente se elas conhecem Leonardo. Elas então apontam para a terceira porteira.

Vou caminhando pela estrada de chão batido que corre ao lado do território. Entro na porteira. Logo minha presença é percebida – de dentro de suas casas, os m'bya me olhavam. O ancião saiu de sua casa e veio caminhando lentamente, sob a chuva e o chão de terra. Perguntei a ele sobre o *jiruá* que habitava ali, e ele me orientou a seguir caminhando até uma das áreas de plantio, o último barraco à esquerda. Entro e Leonardo, meu amigo que eu havia visto pela última vez quando realizamos a última apresentação do espetáculo *Sepé* na Casa de Cultura Mário Quintana, estava ali. E agora, eu também estava.

Figura 8 – Opy (casa de reza) vista do barraco de Leonardo



Fonte: acervo pessoal. Saída de campo, 13 de fevereiro de 2022.

Leonardo me explica que agora o cacique da Tekoá é Arnildo. Para a cosmovisão Guarani M'byá o fogo é um elemento importante – as rodas de aconselhamento são feitas em volta das fogueiras, o fogo é elemento primário e relaciona-se com a palavra. O chimarrão fortalece a alma-palavra e é preparado pelo fogo, que também transmuta o fumo em fumaça que, por sua vez, vai habitar o universo, atribuindo força à palavra. As marcas de fogo deixadas quando um raio cai em uma árvore são vistos como um sinal de Tupã.

É nesse ponto do fogo, como um portal de comunicação com o divino, que Leonardo vai ocupar um lugar de confiança e importância dentro da Tekoá. Não à toa, como mostra a foto anterior, a ele foi concedido uma pequena casa bem ao lado da Opy. Houve grande reorganização na comunidade com troca de liderança, chegada de diversas pessoas de diferentes famílias m'byá, com o objetivo de facilitar um caminho de volta de diversos anciãos ao território para que se recomece a voltar os olhos das crianças e jovens para alguns rituais e costumes que estão se perdendo no tempo da modernidade.

A Opy é a casa de reza dos M'byá. Local sagrado; portal da ancestralidade. Leonardo relata que quando se deu início aos processos de mudança de liderança e vinda de novas famílias para o território, a antiga casa de reza da Tekoá se perdeu em um incêndio, conduzindo a comunidade a um processo de reconstrução da Opy, que contou com as mãos novas que passaram a integrar o território, sob orientação dos anciãos. Quando o espaço estava pronto para realizar rituais, a Tekoá recebeu o *xeramoí* Alcindo Werá Tupã, vindo de Santa Catarina. Como o Alcindo estava de aniversário, fazendo 109 anos de idade, as lideranças se reuniram para juntar o primeiro ritual da nova Opy aos festejos de seu aniversário. Os rituais que acontecem na casa de reza são antecedidos pela dança *xondaro*.

Ao longo da investigação para montagem do espetáculo *Sepé: Guarani Kuery M'baraeté*, eu pude vivenciar por inúmeras vezes a realização das rodas de dança *xondaro*. Essa dança é realizada em círculo que se movimenta em sentido anti-horário, orientada pelo *ruvixa*¹⁵. A composição circular é organizada por ordem de estatura dos indivíduos: o indivíduo com maior estatura fica atrás do *ruvixa* e o de menor estatura na frente. O movimento dos corpos integram os tempos e contratempos da música tradicional tocada com as *m'barakás*¹⁶, violão de cinco cordas e, em algumas ocasiões, o *rave'í*¹⁷. O *ruvixa* segura em suas mãos o *popyguá*¹⁸ e realiza os movimentos que marcam o ritmo da música com os pés. O som reproduzido por esse bastão tem a função de espantar os espíritos ruins que poderiam atrapalhar a concentração durante a dança. O movimento do corpo inicia através das reverberações dos pés com o chão, como se estes estivessem marcando o ritmo da música. Esse bate-pé marca o tempo com três micromovimentos das plantas dos pés – arrasta; arrasta; bate –, que vai sendo repetido como um mantra corporal, uma mistura de pés e terra.

O movimento da dança *xondaro* parece surgir justamente através da relação dos pés com a terra. Este bate-pé vai operar como um transmissor de energia para outras partes do corpo. As ressonâncias produzidas a partir daí vão irradiar movimentos que serão realizados pelos joelhos, quadris, tronco e ombros. Os joelhos, levemente

¹⁵ O dançarino condutor, maestro das dança *xondaro*.

¹⁶ Chocalho feito com cabaça, sementes e bambu.

¹⁷ Espécie de violino feito com madeira entalhada.

¹⁸ Bastão composto por dois filetes de madeira unidos por uma corda.

flexionados, estão em estado de prontidão e atuam como transmissores do ritmo até os quadris. Os impulsos corporais produzidos a partir do bate-pé vão alimentar o corpo para explorar as possibilidades de relação com a gravidade, convidando o corpo a realizar pequenos saltos com a coluna-crânio que vão marcar o contratempo da música (enquanto o bate-pé segue marcando o tempo).

À medida em que o corpo vai gerando energia através desses movimentos, os indivíduos que compõem o círculo realizam pequenos giros em torno do próprio eixo, atribuindo ao tronco maior possibilidade de movimentação. A dança *xondaro* é inspirada em movimentos de esquiva, nesse sentido a movimentação acima descrita variava entre passos que faziam o corpo avançar para frente, arqueando o tronco para frente, e passos desferidos para trás remetendo à ideia de regresso dos corpos, fazendo o tronco arquear para trás. Essa variação de movimento criava um fluxo pendular do tronco (para frente e para trás, para esquerda e para a direita) que lembra muito os movimentos de esquiva da capoeira. A fricção gerada entre os volumes do corpo, seu peso e a sua relação com a gravidade, ou seja, formas de empurrar o chão e/ou alongar a coluna vertebral e ativar a energia corporal até o crânio, elabora um constante jogo que vai inclinar o corpo inscrevendo-o no entre-lugar¹⁹. O peso do corpo não deve permanecer muito tempo sob um mesmo lugar/lado. Caso contrário, o *xondaro* não será dançado em sua plenitude e não será possível esquivar-se.

Elementos vocais também se fazem presentes através de gritos agudos e chamadas da liderança que eram respondidos pelos demais:

Ruvixa: - Xondaro?

Integrantes do círculo: - Apy!

O Chamado acima descrito geralmente é dado pelo *ruvixa*²⁰ quando este percebe queda no fluxo dos movimentos corporais provocadas por desconcentração ou falta de energia na realização da dança, o que pode fazer com que aquela roda de dança não alcance seu ápice.

Em quase todas as rodas de dança *xondaro* que acompanhei existia também o

¹⁹ Algo que não se fixa em um ponto fixo e está constantemente variando o seu apoio transitando entre um lugar fixo e outro.

²⁰ Liderança, referência. Via de regra é a pessoa responsável pela condução das rodas de dança.

momento em que o líder realizava algumas provas de agilidade como uma espécie de jogo/exercício. Com um *popyguá*²¹ em uma de suas mãos, o líder forma uma espécie de barreira que deve ser ultrapassada através de saltos. Aqui o empurrar o chão com os pés e o envolvimento das articulações dos calcanhares e joelhos são fundamentais. Cabe aos quadris absorver o peso do corpo quando, atraído pela gravidade, volta ao chão. Cabe aos quadris também dividir a carga provocada de peso do corpo com os joelhos. À coluna cabe a função de direcionar a energia para impulsionar os saltos. Vez ou outra esses obstáculos são formados pelo próprio corpo do líder, cabendo aos demais provar a sua agilidade ao desviar sem bater no corpo ou no bastão. Repentinamente o círculo é interrompido e o líder realiza movimentos circulares com a cintura escapular provocando movimento circular com os braços. O deslocamento da fila não para e todos os demais integrantes da dança devem esquivar-se, não devendo deixar-se encantar pelos braços. O corpo vai desenhando pelo espaço e estabelecendo relações com o território e com os outros corpos presentes, o ritmo corporal e o domínio no desenho do gesto pelo espaço. O gesto, por sua vez, inscreve o grau de relação e desenvolvimento com a ancestralidade. Essa composição corporal ancestral se aproxima do conceito de oralitura (MARTINS, 2000) pois traz à tona saberes inscritos nos corpos, como podemos verificar no trecho abaixo:

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre oralidade e a escrita. A oralitura é do âmbito da performance; seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como os *modus operandi* de sua realização, de sua percepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia dos saberes (MARTINS, 2021, p. 71).

Para os M'byá Guarani, o canto e a dança são modos de tentar alcançar o divino. Produzir energia a partir do corpo para que ele fique preparado para a realização da caminhada em direção a Nhanderekó, a dança vai operar, portanto como veículo de

²¹ Instrumento tradicional utilizando pelo ruvíxa. É confeccionado com dois bastões de madeira unidos por uma corda.

comunicação entre o mundo material e o mundo espiritual. Os elementos dança-canto-música são um trio de fundamental importância para as manifestações das corporeidades afro-ameríndias e se manifesta nos fazeres corporais ancestrais como poderosos elementos que presentificam no performer os laços de ancestralidade. Zeca Ligiéro (2011) a partir do termo criado pelo Congolês Bunseki Fu-Kiau chama esse trio de *cantar-dançar-batucar* e, em suas investigações mais recentes, ainda acrescenta o elemento *contar*, se referindo ao teatro que é produzido a partir das manifestações afro-ameríndias que organizam os elementos das corporeidades originárias e criam as suas narrativas através de um espetáculo a ser compartilhado com o público inspirado na organização de teatro comunitário.

Segundo o mito guarani de criação do mundo, nos primeiros tempos o “humano” se sobrepôs ao divino quando consumada relações carnis entre parentes, o que irritou Tupã, que respondeu com incessantes chuvas, ocasionando uma grande enchente que inundou a Primeira Terra, deixando apenas dois sobreviventes: Karai Jeupié e sua esposa, que a fim de tentar redimir-se das formas do “mal viver” cantam e dançam para que o corpo alcance a sintonia fina que os aproxima das divindades.

Xondaro chega a ser entendida como a arte marcial m'bya guarani, inscrevendo-se entre a dança e a capoeira. A coreografia/performance *xondaro* imita movimentos de alguns pássaros. Ladeira (*apud* MONTARDO(2002, p. 123) informa que a coreografia *xondaro* “segue o princípio de três pássaros: mainoi – colibri (para aquecimento do corpo), taguato/gavião (para evitar que o mal entre na opy) e m'byjy – andorinha (para fortalecer os *xondaro*, dançarinos de *xondaro*, contra o mal)”. Os movimentos desta dança são apenas de defesa e servem para estimular o corpo para esgueirar-se das coisas ruins na Terra e para preparar o corpo estabelecendo maior proximidade com as energias sutis que aproximam os M'byá de Tupã. Assim, essa dança faz parte das práticas do bem viver dos Guarani e de sua construção como pessoas em busca da Terra sem males. É um fortalecimento do corpo e da alma que antecede o momento de entrar na Opy. Os gestos dançados, dessa forma, são carregados de significado, pois expressam a relação do corpo com o território e com a maneira subjetiva de ver, entender e relacionar-se com o mundo. Essa relação busca integrar as diferentes energias que vibram a partir dos elementos da natureza com a energia produzida pelo próprio corpo

em dança. Fluir. Como um movimento coreográfico, como um arrastar de pés descalços pelo chão.

Em um dos encontros na Tekoá, ao entardecer em volta da fogueira, começa a fala da Kunhã Karaí. Ela fala sobre a resistência do povo Guarani. Atrás dela vai se formando um semicírculo somente com pessoas do sexo masculino. Envolve esse primeiro semicírculo outro ainda maior formado apenas por mulheres que ficam de mãos dadas. Um dos homens fica no centro do círculo que começa a deslocar-se girando no sentido horário. O círculo de fora permanece no mesmo lugar, com as mulheres de mãos dadas marcando o ritmo no chão com os pés descalços, em três diferentes tempos: arrasta, arrasta e pisa. O líder para em determinado ponto, atrapalhando o fluxo da caminhada. Os demais vão passando por ele realizando movimentos de esquiva que lembram, aos olhos de quem observa, movimentos de animais. Quando não se está passando pelo líder, outros elementos vão sendo trabalhados como a escuta do coletivo, o olhar periférico, o jogo, os impulsos corporais iniciados em diversas partes do corpo. Durante a performance ainda podem ser executados sons vocálicos que imitam sons de pássaros em diferentes potencialidades e variações de voz.

É possível perceber que, quando se inicia a formação circular que dá início à dança, as energias de confluência corporal já começam a operar. É possível verificar o nível diferenciado de relação dos pés com chão. Algo já começa a acontecer antes mesmo de iniciar a coreografia. As modificações nos corpos dos *xondaros* e *xondarias*²² já se tornam perceptíveis mesmo com os corpos sem movimento, apenas se organizando para começar. Alguma energia começa a ser evocada e acumulada nas extremidades do corpo para que o ritual se inicie. Após a organização da fila das pessoas que vão dançar, sempre organizada do mais alto ao mais baixo, a música vai entoando as suas primeiras notas. As fagulhas poeiras começaram a levantar-se do chão, anunciando que o corpo passou a fluir com o espaço e a dança se iniciou.

A presença e importância do *nhaé'û*²³ para os *m'byá* está muito além do que um

²² Guerreiras. Mulheres que dançam. Xondaria pode ser entendida com uma coreografia das guerreiras *m'byá*. A essa coreografia são atribuídas diferentes maneiras de movimentar-se pelo espaço. É diferente, também o modo como os pés entram em contato com o chão na dança xondaria. Na dança das xondaria marca-se a passagem entre o tempo e o contratempo da música tradicional *m'byá*, composta por ritmo ternário, com um arrastar da planta dos pés de trás para frente.

²³ Barro.

rápido e desatento olhar pode captar a seu respeito. O mexer com o *nhaé'û* não está ligado somente aos artefatos que dele provêm, embora esse movimento, por si só, mostre-se como um importante elemento da cultura a partir da produção de panelas, jarros, esculturas e, sobretudo, *petyngué*²⁴. Mexer com esse elemento envolve estar numa relação entre o ser e a terra e o “sagrado”. É preciso pedir permissão para que o corpo entre em contato com a terra e possa modificá-la, assim corpo e território se complementam, atuando mutuamente em suas reverberações.

Aos *xondaro ruvixa*²⁵ cabe transmitir a ideia de que é preciso manter o foco na gestualidade evocada a partir da dança. Somente aquele que dança em concentração pode ser alcançado pela torrente de energia inesgotável *tata'marãe'y*²⁶. É ela que vai iluminar as moradas divinas. Trata-se de uma enorme produção e concentração de energia que poderiam prejudicar os corpos dos Guarani que por ventura ainda não alcançaram o grau máximo de amadurecimento corporal, podendo desmaiar no ato da dança. Segundo palavras de seu Augustinho, é preciso dançar respeitando a dança e o seu significado, pois trata-se de traçar um entendimento sobre a essência da *xondaro*. O corpo-memória produz conhecimento através de suas reverberações; a dança é ensinada aos mais novos através da prática, e a gestualidade evoca presenças ao buscar referência nos mais velhos, ao buscar entender com o corpo a essência da dança. O gesto faz com que imagens do passado irrompam o presente, abrindo portas para que o conhecimento corporal ancestral ocupe o aqui e agora, pois ancestral não é apenas o que morre, mas também o que permanece no presente e opera como matriz de conhecimento.

Aquelas pessoas que estão de fora como espectadoras também são abarcadas pela dança através de convites aos sentidos oferecidos pelo encontro, ou seja, o cheiro, o tato, a audição e visão a registrar o tempo da dança de forma a estender as fronteiras da percepção. Cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada experiência vivida:

- 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina);
- 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma

²⁴ Cachimbo tradicional m'byá.

²⁵ Mestre condutor da coreografia *xondaro*.

²⁶ Fogo sagrado.

aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência (TURNER, 1982, p. 13-14 apud DAWSEY, 2013 p. 59).

Há uma linearidade que se completa buscando alicerce juntamente no conhecimento que se mantém e é ressoado a partir dos gestos quando dançados. Talvez esses elementos possam nos dar pistas para trilhar um entendimento sobre o que nos diz seu Augustinho quando fala em entender a essência da dança.

Kuaray²⁷, filho de *Nhanderu Tenondé*, resolve fazer um irmão para esquivar-se da solidão. A mãe de Kuaray (Nhandexy) resolve ir atrás do pai de seu filho em sua morada celestial. Para conseguir alcançar seu objetivo, ela vai escutando as orientações do seu filho que estava na barriga. No entanto, depois de uma bronca de sua mãe, Kuaray deixa de passar as indicações do caminho e Nhandexy segue na direção errada, terminando na morada das Xivi Kuery²⁸, onde foi devorada. Kuaray pulou para fora do corpo de sua mãe. Xivi tentou matá-lo, porém Kuaray esquivou-se de todas as formas para escapar. Então Xivi, ao se dar conta de que não poderia matá-lo ou comê-lo, pensou em criá-lo como *xerymba'i*. Kuaray passou a caçar passarinhos, mas sentindo-se solitário, resolveu criar um irmão para si, e da folha da árvore leiteira ele cria Jaxy²⁹, o Lua Jaxy que não possui qualidades tão boas como as de seus irmãos. Ele é desobediente e desastrado.

Um dos princípios gerais que permeiam as narrativas de Kuaray e Jaxy é que as ações realizadas pelos personagens surgem como exemplo de como os Guarani devem conduzir a vida na Terra: Nhanderekó, a forma de vida guarani. Kuaray e Jaxy resolvem criar uma terra para si circundada de água. A água serviu durante algum tempo como uma espécie de caldeirão onde eram depositados diversos elementos da natureza para que daquelas águas surgissem seres que pudessem dar conta de devorar as *xivis*.

Em conversa em uma das aulas de guarani para a criação do espetáculo *Sepé*, Verá Poty nos fala que existe uma história muito antiga que relata que Kuaray e Jaxy

²⁷ Sol.

²⁸ Primeiras onças.

²⁹ Lua.

ficavam lado a lado no horizonte enquanto durava o dia, e foram dois motivos principais que os separaram: desentendimento entre eles e a incapacidade de Jaxy de alcançar Nhanderekó. Então, aos dois coube a separação. Kuaray ilumina a caminhada e aponta caminhos. Jaxy continua exercitando, tentando aprimorar-se para alcançar Nhanderekó. Essa narrativa nos permite interpretar que Sol e Lua são opostos equivalentes.

A narrativa do mito Kuaray; Jaxy estruturada a partir do mito da gêmealidade de Lévi-Strauss (1993 [1991]) e relacionado à formulação do dualismo perpétuo do desequilíbrio, modo privilegiado pelo qual os povos ameríndios se utilizam para pensar a produção de diferença no mundo (SANTOS, 2017, p. 106).

A esquivada e o fluxo corporal provocado pelos movimentos do corpo são dois pontos significativos na dança *xondaro*. É justamente esse fluxo, movimentação, essa ginga que compõe o grau máximo de desenvolvimento de um *xondaro*. O *xondaro* Kyre'yimba é, portanto, aquele que atingiu atributos iguais ao Kuaray quando escapou da morte. Os gestos e movimentos corporais de esquivada são muito presentes na composição corporal da dança *xondaro*, de forma que não é incomum compará-la à capoeira.

A gestualidade de defesa e esquivada aliada às condições de equilíbrio precário reverberada pela coluna vertebral que vai transitar entre uma direção e outra e vai agir na relação da *corporeidade* (ROQUET, 2011) com a força de gravidade, ou seja, operando as diferentes possibilidades a partir do peso do corpo. Ora a coluna vertebral e crânio vão buscar uma relação mais próxima com o chão, ora vão liberar-se, através das forças movimentadas pelas articulações dos pés, joelhos e cintura pélvica, buscando relacionar-se com a leveza, afastando-se do chão, buscando o céu através de saltos. As cinturas escapular e pélvica são ativadas como propulsores da energia que corrusca a partir do bate-pé, ou seja, arranjo provocado a partir da relação dos pés descalços com o chão.

Nesse sentido, seria possível, ao realizar uma reflexão mais profunda sobre a relação dos m'bya com seu território, estabelecer relações entre corpo e território? O modo de viver guarani que busca a caminhada para Nhanderekó que não desmembra corpo e território, poderia, então, reverberar microações que operam nas porosidades que impulsionam o pré-movimento, considerando este um apanhado de substâncias que operam na postura antes mesmo de haver movimento? As reverberações sociais, territoriais e ancestrais podem operar sobre a configuração dos gestos:

Qualquer modificação do meio levará a uma modificação da organização

gravitacional do indivíduo ou do grupo em questão. A mitologia do corpo que circula em um grupo social se inscreve no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos serve de veículo para a mitologia. Determinadas representações do corpo que surgem em todas as telas de televisão e de cinema participam na constituição dessa mitologia. A arquitetura, o urbanismo, as visões de espaço e o ambiente no qual o indivíduo evolui exercerão influências determinantes em seu comportamento gestual (GODARD, 2011, p. 21).

Em conversa, seu Augustinho Verá relata a importância do incentivo das rodas de *xondaro* na Tekoá. As práticas vêm perdendo espaço a partir da invasão das tecnologias e seu contato com os mais jovens. Cabe aos *ruvixa* a responsabilidade de manter a prática do *xondaro*. Cabe a eles também passar a mensagem de que é preciso dançar com alto nível de concentração, pois existe a possibilidade de atingir o grau máximo de agilidade do corpo. Para tanto, porém, é necessário realizar e completar os gestos com sinceridade. É preciso produzir sabedoria suficiente para demonstrar rapidez frente aos obstáculos, provocando desvios com a coluna vertebral. Aquele que não consegue concentrar-se não opera a gestualidade completa de um *xondaro*. Movimentar-se até atingir a sinceridade do gesto é mover-se como o sol. Ao contrário, se não há conexão, concentração e não se consegue chegar ao ápice de energia da dança, Jaxy fracassa ao tentar imitar Kuaray, a lua é o *xondaro* que erra e engana a si próprio (SANTOS, 2007, p. 54).

A dança *xondaro* se conecta e opera em diversos campos de conhecimento. Abarca cosmopercepções indígenas que se manifestam através da realização do gesto que substancia, por sua vez, forte ligação com o ambiente e o arcabouço que sustentará o gesto. Essa prática corporal ancestral corrobora com o lugar de fala e existência indígena. Toda a forma de manifestação corporal afro-indígena é uma forma de transgressão, que ganha impulsos cada vez mais fortes, sobretudo quando colocadas em oposição à ideia de que o corpo se encontra apartado das possibilidades de produção de conhecimento, relegando tal função ao pensamento racional, apenas. Os saberes que operam nas porosidades da gestualidade da dança *xondaro* estabelecem um cruzamento entre corpo, território e espiritualidade, potencializando a produção de sabedorias através dos ecos produzidos a partir da gestualidade.

(...) é de onde você veio até onde eu vim e de onde eu vim até onde você veio que acontece o encontro. Você trilhou o caminho da terra até o livro e eu percorri a estrada do livro até a terra. Vim de um povo que se dizia povo, mas sem terra e, ainda assim, povo, povo do livro. Você veio de um povo que só se diz povo com terra e faz terra, o povo. É interessante pensar em como podemos sair de

lugares tão distintos e chegarmos a esse ponto de encontro. Quando, porém o encontro acontece ele é avassalador, e porque não dizer, sagrado. E, assim, se encontro for, ele nos dá asas, nos permite mirar o futuro, o que está por vir, o que podemos vir a ser. Mostra-nos que há caminhos, por mais perdidos que estejamos; que o céu pode não desabar sobre nossas cabeças e ali permanecer nos dando seu azul; e o que passou é um pouco diante do que pode passarinho.

É no território umbilicalmente ligado à natureza que acontece o nosso encontro. Em uma terra que é física, mas é mítica. Geográfica, mas sagrada. Histórica, mas preche de devires. Tradicional, mas inovadora. Sua e minha. Nossa. Aqui e agora. Sempre (BENUSAN, 2019, p. 124).

5 SABEDORIA DE FRESTA MOBILIZADA PARA AS ARTES CÊNICAS

*Em água doce eu vi uma jangada
Gingava pra cá
Gingava pra lá
Eu vi Peri
Eu vi Ceci
Linda Falange Guarani*

Ponto Caboclo Peri, enviado de Oxum – C.E.U. Nanã Buruquê

Encontrar brechas nos discursos e práticas corporais coloniais para fazer emergir as sabedorias grafadas no corpo e na voz com inspirações da cosmopercepção afro-indígena: eis a nossa tarefa nesse estudo. Acreditamos que esse é o processo disparado a partir da prática da dança *xondaro* deslocada para o contexto das artes da cena. Zeca Ligiéro (2011) destaca a importância do conjunto de técnicas corporais aplicadas simultaneamente através do trio cantar-dançar-batucar, por se tratar de um denominador comum presente nas performances afro-ameríndias. As manifestações corporais forjadas a partir da diáspora africana cruzaram-se, se misturando às mandingas e pajelanças realizadas pelos povos ameríndios. As performances e narrativas corporais centradas na cosmopercepção afro-indígena contam com a presença de algum instrumento tradicional, pela presença da música e pelos corpos que performam coreografias, emanando faíscas dos gestos e movimentos aprendidos com seus antepassados. Nos colocamos em meio à encruzilhada para observar as possibilidades de produção de qualidade de presença cênica, jogo, contracenação e preparação corporal a partir da grafia corporal da dança *xondaro*, a qual se inscreve no espaço através da circularidade, de estímulos percussivos em tempo ternário.

Os encontros para as nossas aulas/experimentos onde juntamos alguns princípios da dança *xondaro* com alguns exercícios de composição teatral ocorreram dentro do Departamento de Arte Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e compuseram as atividades da disciplina Corpo e Voz IV, sob orientação da professora Dra. Suzane Weber, quem também orienta o presente estudo. Assim, os corpos que emprestam sua gestualidade para essa narrativa são os de alunas e alunos dos cursos de graduação em Teatro do DAD-UFRGS.

Durante a prática da dança *xondaro* no estágio docente, vislumbramos as possibilidades de evocação de presença cênica, estabelecimento de jogo, contracenação. Mais tarde, vamos estudar as possibilidades de elaboração de um *mboosyry*³⁰ *mongu'e*³¹, ou seja, de uma fluência de movimento a partir da movimentação provocada pela prática da dança *xondaro* e a inserção de textos dramáticos para a composição de cena. Cabe ressaltar que as investigações corporais que vamos descrever são um recorte e estão deslocadas. Não estamos relatando a movimentação do corpo em preparação para ritual, como é praticado dentro da Tekoá, mas sim investigando as possibilidades dos gestos individuais e coletivos no campo da criação para as artes da cena. Assim, as propostas, vocabulário de condução e intencionalidade se alimentam a partir do campo de criação artística.

5.1 O círculo

O princípio de circularidade permeia as práticas ancestrais. As rodas de *nhemonguetá*, de trocas, que inspiram a circularidade também das palavras. O círculo subverte a organização em sentido unidirecional, que aponta uma única direção a seguir. Iniciamos nossa prática formando um grande círculo para que se estabeleça um fluxo de energia que deveria circular e integrar todas as pessoas presentes para nossos ensaios. Para transferir o foco para os outros sentidos que, via de regra, são percebidos pelo corpo de forma secundária, solicitamos aos participantes que fechassem seus olhos e dessem as mãos para as pessoas aos lados. Dessa forma, pudemos ouvir de forma mais atenta aos ruídos de dentro e de fora da sala de ensaio. Inspirando profundamente

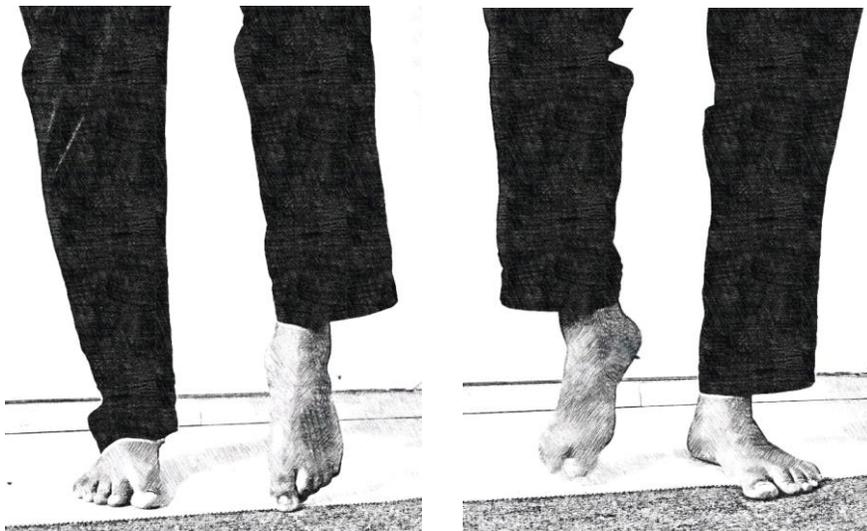
³⁰ Fluir.

³¹ Movimento.

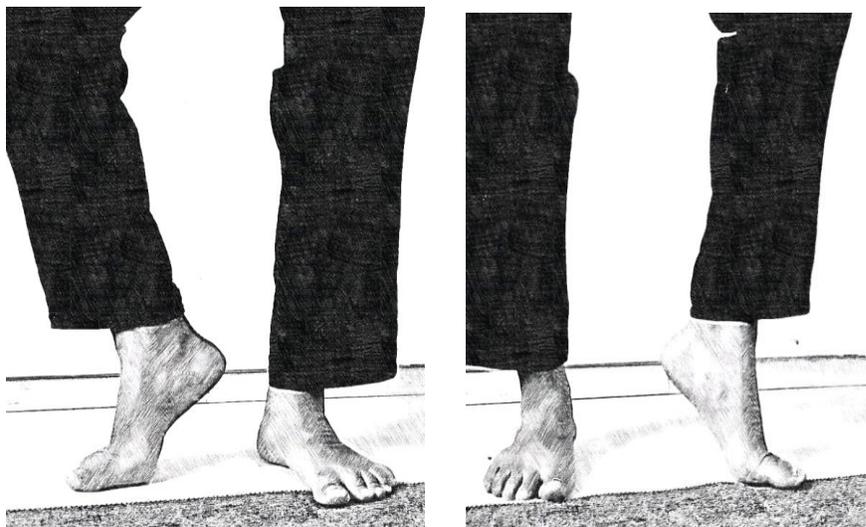
pelo nariz e expirando profundamente pela boca, pudemos equalizar nossa respiração para dar maior ênfase à pulsação do coração que, a partir de avançado grau de concentração, pôde ser sentida pelas pessoas ao nosso lado através do contato com as mãos. Assim, aguçamos coletivamente os nossos sentidos. Atuamos em coletivo para o sentido da desaceleração do pensamento e corpo.

Ao som da gravação da música *xondaro*, iniciamos deslocamento pela sala com distribuição do peso invertido na planta do pé. A cada novo passo, a primeira parte do pé a entrar em contato com chão foi o dedão, sendo o peso do corpo distribuído da frente da planta pé para trás, invertendo a lógica de distribuição de peso cotidiana. Como próximo passo, orientamos atrizes e atores a realizar esse passo com inversão de peso e dividir o foco de atenção com os detalhes e a profundidade da respiração. Realizando a caminhada com a distribuição do peso invertido, a percepção corporal sinaliza certo estranhamento, por vezes o corpo delinea-se para dar o passo para trás, mesmo realizando o exercício com concentração elevada. O corpo leva alguns minutos para iniciar o processo de adaptação a esse novo estímulo readaptando o jogo e o equilíbrio entre os quadris, cabeça/crânio e os três grandes volumes da coluna: lombar, dorsal e cervical. Explico nas imagens a seguir:

O primeiro contato do pé em contrapeso com o chão é feito com o dedão.



Então, o peso vai sendo distribuído de frente para a planta do pé.



O corpo inicia movimento pendular em diagonal para reorganizar a relação dos volumes com a gravidade:



Como espiral, móbile, o corpo vai se adequando às novas informações de organização, reorganizando peso e o posicionamento dos volumes corporais. Ao perceber que o corpo se adaptou aos novos estímulos de equilíbrio e distribuição do peso, foi preciso acrescentar outra informação para elevar o nível de dificuldade da pesquisa corporal das atrizes e atores. À caminhada com peso invertido (primeira parte da planta do pé que entra em contato com o chão é dedão), acrescentamos a seguinte sugestão: a cada novo passo dado pela sala, o pé que estava no ar, deveria necessariamente

passar da altura do joelho da perna oposta. Essa informação foi acrescentada para radicalizar as provocações da noção de equilíbrio corporal, sugerindo à coluna maior movimentação. Conduzindo o exercício, evocando a ideia de espiralidade, trazendo presente desenho de gestos mais largos e com maior velocidade para logo em seguida transitar para outra qualidade de energia de movimentação mais lenta, suave, permeada pela respiração profunda, evocando a ideia de que a respiração vai abastecer o corpo de energia para a continuidade do trabalho. Aos poucos, fomos diminuindo o desenho das passadas, como quem guarda a sensação do gesto cada vez mais para dentro de si, até transitar a movimentação para uma caminhada lenta, até que os corpos cessassem o deslocamento.

Concluimos esta primeira etapa de nosso trabalho com leve e rápida prática de automassagem para reconhecimento do próprio estado corporal. Para tanto, convidamos atrizes e atores para iniciar essa trilha de encerramento colocando as palmas das mãos em direção ao próprio peito para perceber o ritmo do coração. Depois, a massagem vai se espalhando para ombros, pescoço, nuca. Atrizes e atores devem desenhar essas linhas de automassagem, porém no meio do caminho para as mudanças de direção, devem sempre passar com as palmas das mãos na região onde imaginamos que corresponde ao posicionamento do coração. Sentir a pulsação do centro e das extremidades do corpo.

O gesto foi ganhando cada vez maior tamanho, a automassagem foi transitando para outras partes/composições do corpo cada vez mais distantes do seu centro (panturrilhas, pés, clavículas, uma mão massageando a outra mão). Sugerimos à atrizes e atores que tentassem ir memorizando o estado corporal evocado a partir do trabalho inicial, ou seja, foco no ritmo de pulsação provocado (respiração e circulação, verificando se existe a possibilidade de sentir o calor que pode emanar do corpo a partir de uma série longa de movimentações). Gradualmente, em “câmera lenta”, fomos encerrando a movimentação até que nos colocássemos com o corpo em posição neutra (em pé, com joelhos levemente flexionados e braços ao longo do corpo ao lado da coluna) pela sala.

Para nosso próximo momento, estabelecemos relação com as camadas de ar que envolvem os corpos de atrizes e atores. Com o movimento partindo das extremidades do corpo, das pontas dos dedos das mãos, realizamos a movimentação de maneira a desenhar

círculos pelo espaço com os braços:

1



2



3

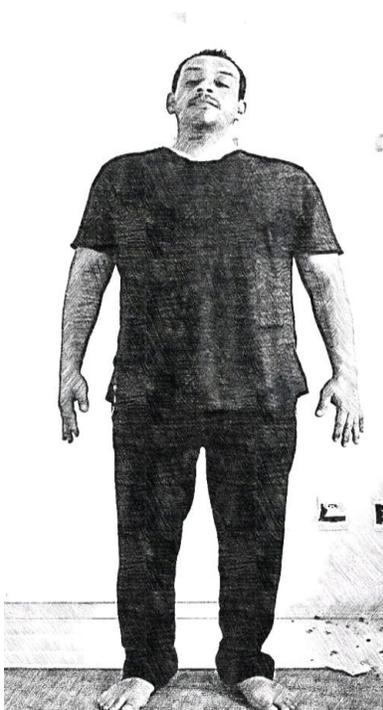


4



Essa movimentação foi se alargando de forma a convidar a coluna a desenhar os círculos em conjunto com os dois braços esticados na mesma direção, colocando a coluna em estado de movimentação interessada. O movimento parte dos braços e reverbera para ombros, cabeça, cervical, dorsal e lombar:

1 – posição neutra/inicial

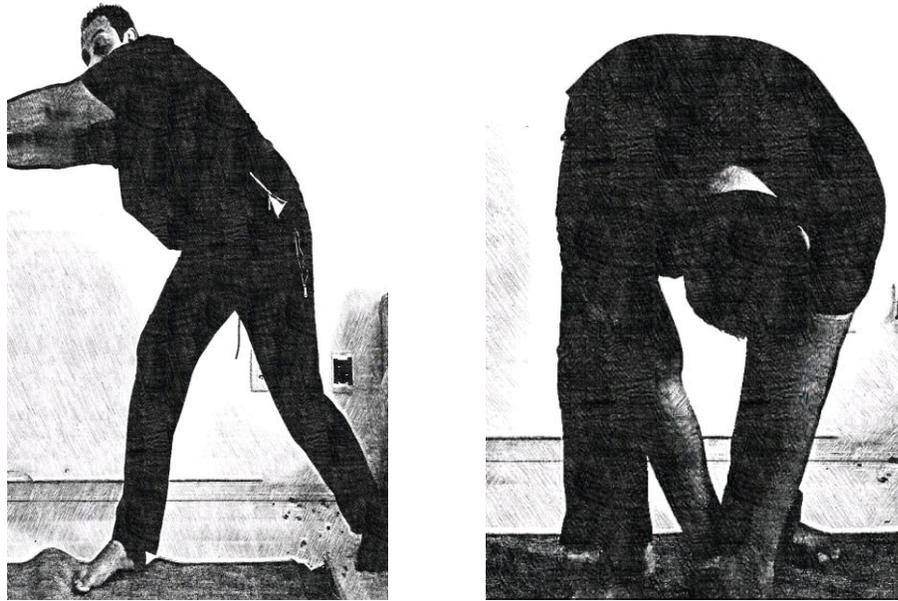


2 – braços/coluna para esquerda



3 – braços e coluna para direita

4 – braços e coluna em direção ao chão



Com os corpos aquecidos, despertados e atentos, juntamos as duas informações de movimentação corporal: sugestões de movimentação com o peso invertido e com a passada alta (com o pé que está no ar desenhando o gesto do passo com altura acima do joelho da perna que está sustentando o peso do corpo no chão), somada à movimentação circular das mãos na mesma direção com engajamento da coluna e da cabeça. Os corpos perdem a referência de equilíbrio e organização racional das distribuições de peso das microrreorganizações corpóreas para sustentar o peso e colocá-lo em relação com a força de gravidade. Os deslocamentos dos corpos passaram a integrar as duas sugestões de movimentação, juntando a informações dos pés até os quadris com a movimentação da lombar, cervical, cabeça e braços. Assim, como um móvel, o corpo foi desorientando e reorganizando as informações e registros de sustentação do peso e da relação com a gravidade, atualizando os fluxos e contra-fluxos intramusculares, convidando o corpo a produzir energia para sustentar a constante reorganização muscular.

Estar atento às possibilidades de variações de estados corporais que podem emergir através da tomada de consciência das relações entre corpo e espaço, tem se mostrado importante momento para a construção da expressão estética. Nesse sentido, sugerimos anexar outra informação para entrarmos em nosso terceiro momento. Aqui,

desejamos pesquisar as diferentes sensações musculares e sensoriais e tensões corporais que surgem a partir da relação do corpo com o espaço/sala de ensaio. Para tanto, buscamos inspiração em três elementos da natureza:

- 1 – Barro;
- 2 – Fogo;
- 3 – Vento.

Cada um desses elementos trouxe consigo uma informação de qualidade do deslocamento do corpo pelo espaço. Pois bem, em nossa próxima etapa, acrescentamos esta informação/sensação. Como disparador deste momento, propusemos que atrizes e atores iniciassem novo deslocamento pela sala de ensaio com foco nas extremidades do corpo, imaginando que braços e pernas pudessem atuar com a qualidade de movimento leve como o vento, integrando a gestualidade evocada a partir da movimentação à camada de ar que estava envolvendo os corpos na sala. Sugerimos que todos os movimentos, gestos e microações fossem realizados de forma leve, lenta, gradual, como o vento. Sem tensões corporais desnecessárias nas articulações do corpo e na expressão do rosto. Atrizes e atores tinham, ainda, a sugestão de deixar o ar entrar e sair do ar de seus corpos através das inspirações e expirações profundas e atentas. Aqui testamos o trabalho com relação à leveza, e “doçuras” dos movimentos como uma jangada que flutua levemente na água do rio. Encerramos este ciclo novamente com o processo de automassagem descrito anteriormente. Assim, se fez possível identificar as mudanças provocadas nos corpos de atrizes e atores a partir do trabalho com esta qualidade de energia, o vento.

5.2 Nhaé'û³²

Propusemos para atrizes e atores que imaginassem seu corpo envolto em barro. A partir das sensações evocadas por esse ambiente imagético, outra condição muscular é acionada. O corpo em deslocamento no barro precisa de maior tensão muscular e energia corporal para realização dos movimentos. O corpo em transposição adquiriu nova

³² Barro.

qualidade de gesto a partir das sensações reavivadas através da nova sugestão de relação entre corpo e espaço – o barro.

A partir da presença da sensação de dificuldade de deslocamento do corpo quando colocando em atrito com o barro, sugerimos acrescentar os movimentos de coluna e dos pés realizados anteriormente. Embora o desenho de movimentação permanecesse o mesmo, certamente outra qualidade de gesto surgiu a partir da investigação sensitiva do corpo como se estivesse em contato com o barro e em movimentação da coluna e orientação de passos realizados a partir da *distribuição* do peso do corpo invertida a partir da planta do pé. Aos olhos do condutor/espectador os corpos causam a impressão de serem maiores, mais altos e com mais vivacidade, uma vez que esse ambiente imagético evoca maior tensão muscular para realização de deslocamento pela sala de ensaio.

5.3 Tatá³³

O vigor do fogo é muito intenso. A alta concentração de energia que contém a chama faz com que algumas fagulhas se desprendam da viagem pelo ar, propagando a sua intensidade. Em determinado momento, a inundação de energia é tamanha que rasga pelo espaço algumas faíscas de energia. É justamente essa qualidade de *fazedura* corporal que evocamos nesta etapa de nosso trabalho. Revivemos, antes para atrizes e atores, nossa composição de gestos: peso do corpo tocando o chão de forma invertida através de sua distribuição inversa à cotidiana na planta dos pés (do dedão para o tornozelo) e coluna, braços, cabeça em movimento espiralar. Vamos repetir essa movimentação agora somando à nossa imaginação a energia do fogo. Somos fogo. Emanamos fagulhas que cortam a camada de ar que nos envolve, tamanha é a nossa energia. Aqui os movimentos foram mais acelerados, beirando o descontrole racional. Coube à condução lembrar atrizes e atores da importância da respiração profunda.

A função de condução aqui foi a de contribuir com os corpos dançantes no sentido de não se deixarem entregar às mecanizações que impõem economia de energia quando estamos em processo de reorganização respiratória, muscular e de deslocamento. Lembrar de respirar e deixar queimar. Aumentar a velocidade dos deslocamentos e dos

³³ Fogo.

gestos. De forma a cortar o fluxo, solicitamos que todas as pessoas parassem os movimentos estatizando de maneira estanque os movimentos de forma a compor as imagens de estátuas paralisadas. Acrescentamos, ainda, a sugestão de que todas as pessoas imaginassem que não poderiam deixar transparecer a respiração ofegante. Neste momento iniciou-se uma luta com as suas próprias entranhas. Foi preciso controlar a respiração e os fluxos de pulsação do corpo em sua integridade para não deixar nenhuma sensação visível, para não denotar quebra brusca de energia. Assim, exercitamos o autocontrole do corpo. Foi preciso diminuir para que não nos deixássemos queimar. A luta entre nosso objetivo e o desconforto visceral quando tentamos exercer controle dos fluxos corporais se instaura.

Aqui, sugerimos novo reconhecimento do estado corporal para verificar as possibilidades de controle das ações involuntárias do corpo e as dificuldades de mediação dessa energia quando a mesma excede as possibilidades de expansão justamente pelo controle estabelecido por atrizes e atores. Assim, ao contrário do fogo que deixa queimar e escapar energia, nós a reservamos dentro de nosso abdômen para dar continuidade ao trabalho corporal. Novamente sugerimos que se realizasse nosso trabalho de reconhecimento do próprio estado corporal através da automassagem.

5.4 Yby³⁴

*Aí vem chegando o Cacique Guarani
Oxalá permita que ele venha até aqui
Salve Tupã, salve Iara e Poti.
Salve Tupi, e viva o Guarani.
Salve o Luar, Salve o Sol.
Salve o cruzeiro,
Salve o Guarani que baixou nesse Terreiro.*

Ponto do Caboclo Cacique Guarani – C.E.U. Nanã Buruquê

Depois de realizarmos as etapas descritas anteriormente, que visavam expandir as noções de equilíbrio precário, e organização dos fluxos de energia corporal, atrizes e atores formaram novamente um grande círculo. Como pano de fundo para contribuição aos nossos trabalhos, deixamos a música *xondaro* guarani m'byá tocando. Iniciamos a

³⁴ Chão em que pisamos.

sugestão de marcação com os pés dentro do ritmo ternário da música. Primeiro com o pé direito que avança para frente e entra em contato com o chão em meia planta. Depois, o pé esquerdo avança em um rápido passo para frente também em meia planta. Seguindo o fluxo, o pé direito avança mais um passo agora com a planta inteira do pé sustentando o peso do corpo. Depois de fechado esse ciclo, iniciamos o mesmo desenho de movimento com o pé esquerdo. Avança pequeno passo em meia planta (pé esquerdo), avança pequeno passo em meia planta (pé direito) e avança pequeno passo (pé esquerdo) com a toda a planta do pé no chão. Ao som da música *xondaro*, vamos repetindo os passos acima descritos. Iniciamos com o pé direito e logo, sem interrupção de fluxo, com o pé esquerdo e, assim, fomos nos deslocando pela sala de ensaio. Explico nas imagens a seguir:

Movimentação que se inicia com o pé esquerdo:



Movimentação com o pé direito que deve se iniciar concomitantemente ao pé esquerdo:



Realizamos nossa composição de movimentos individual e começamos a pesquisar os passos da dança *xondaro*, incentivando atrizes e atores a experimentar se deslocar pela sala de ensaio com passos da dança, tentando encaixar os passos no ritmo da música. Quando os passos são realizados em sequência, seguindo o fluxo da música (inicia passo à frente em meia planta com pé direito; novo passo à frente em meia planta com o pé esquerdo e novo deslocamento à frente com pé direito com planta toda ao chão e logo já se inicia novo ciclo com o pé direito – assim sucessivamente, sem parar), percebemos que a coluna passa a agir como um pêndulo: ora curva-se para a direita, ora para esquerda.

De maneira muito sutil, a mesma relação pendular pode ser percebida através da variação do fluxo do peso para frente e para trás. Coube aos olhos do condutor propor às atrizes e atores que explorassem também o movimento pendular de coluna em diagonal, para alargar as possibilidades de movimentação, expandindo os movimentos. Aos olhos de quem estava observando de fora, com inserção deste pequeno detalhe (disponibilizar a coluna para realizar movimentos pendulares em diagonal), os corpos pareciam ter crescido de tamanho e o ritmo da música de forma mais fluida se encaixou no ritmo do corpo (que agora realizava passada que reverberou para o jogo pendular com a coluna).

Iniciamos as composições de movimento coletivo. A música *xondaro* continuou complementando a movimentação, sugerimos a formação de uma fila indiana; uma pessoa atrás da outra com o braço (esquerdo ou direito) sobre o ombro da pessoa à sua frente, assim equalizamos o ritmo. O condutor, que na sala de ensaio assumiu o papel

*ruvixa*³⁵, guiou a fila. O deslocamento do corpo coletivo (fila) pela sala se configurou de forma espiralar, serpenteando pela sala de ensaio. Assim foi possível passar ao lado das pessoas que estavam na fila, despertando o olhar e abrindo espaço para o princípio de contracenação.

Figura 9 – Deslocamento do corpo coletivo



Fonte: acervo do autor (2023). Fotografia da oficina Xondaro: sabedoria de fresta na dança, no teatro e na educação, ministrada no dia 24 de julho de 2023 na ESEFID-UFRGS a convite do coletivo SêNegra – UFRGS

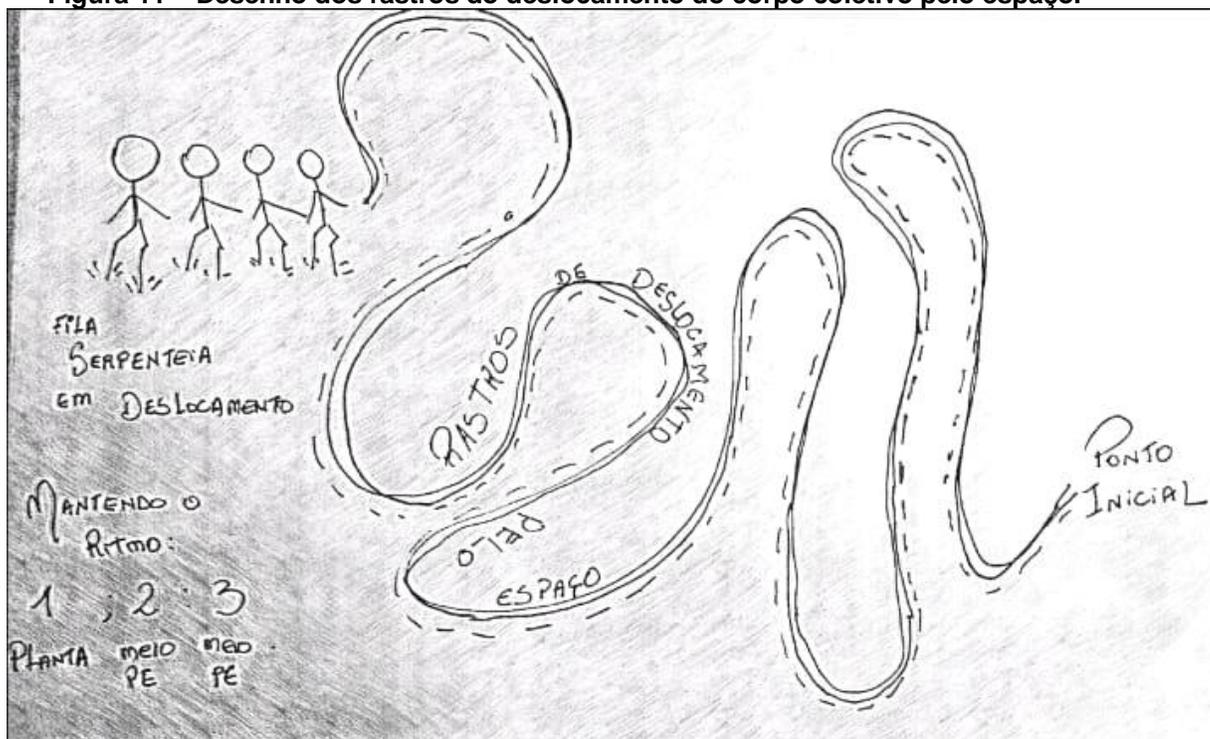
Figura 10 – Deslocamento do corpo coletivo II



Fonte: acervo do autor (2023). Fotografia da oficina Xondaro: sabedoria de fresta na dança, no teatro e na educação, ministrada no dia 24 de julho de 2023 na ESEFID-UFRGS a convite do coletivo SêNegra – UFRGS.

³⁵ Mestre condutor da dança xondaro.

Figura 11 – Desenho dos rastros do deslocamento do corpo coletivo pelo espaço.



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

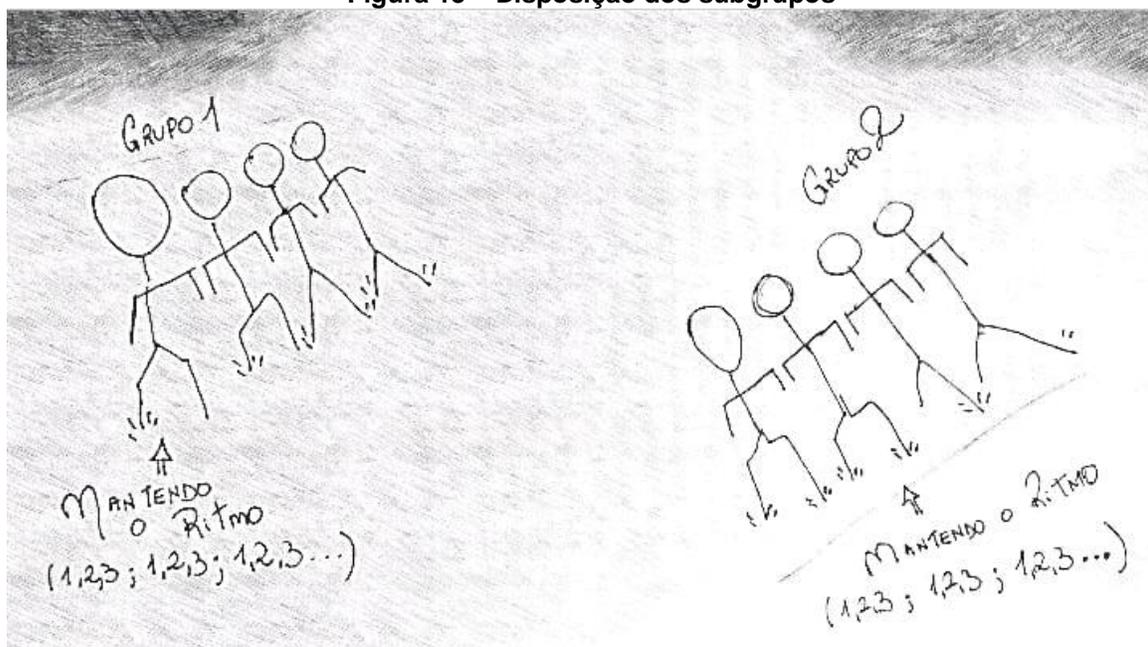
Figura 12 – Gravura de exercício realizado com atrizes e atores no Departamento de Arte Dramática, dentro das práticas do estúdio. Na disciplina Corpo e Voz IV.



Fonte: elaborada pelo autor (2022).

Depois de alguns minutos serpenteando coletivamente pela sala de ensaio, sugerimos ao grande grupo se organizar em dois subgrupos, posicionando os blocos frente a frente. Assim, as pessoas de um subgrupo se orientaram de maneira e ficar encostadas ombro a ombro, conforme ilustro a seguir:

Figura 13 – Disposição dos subgrupos



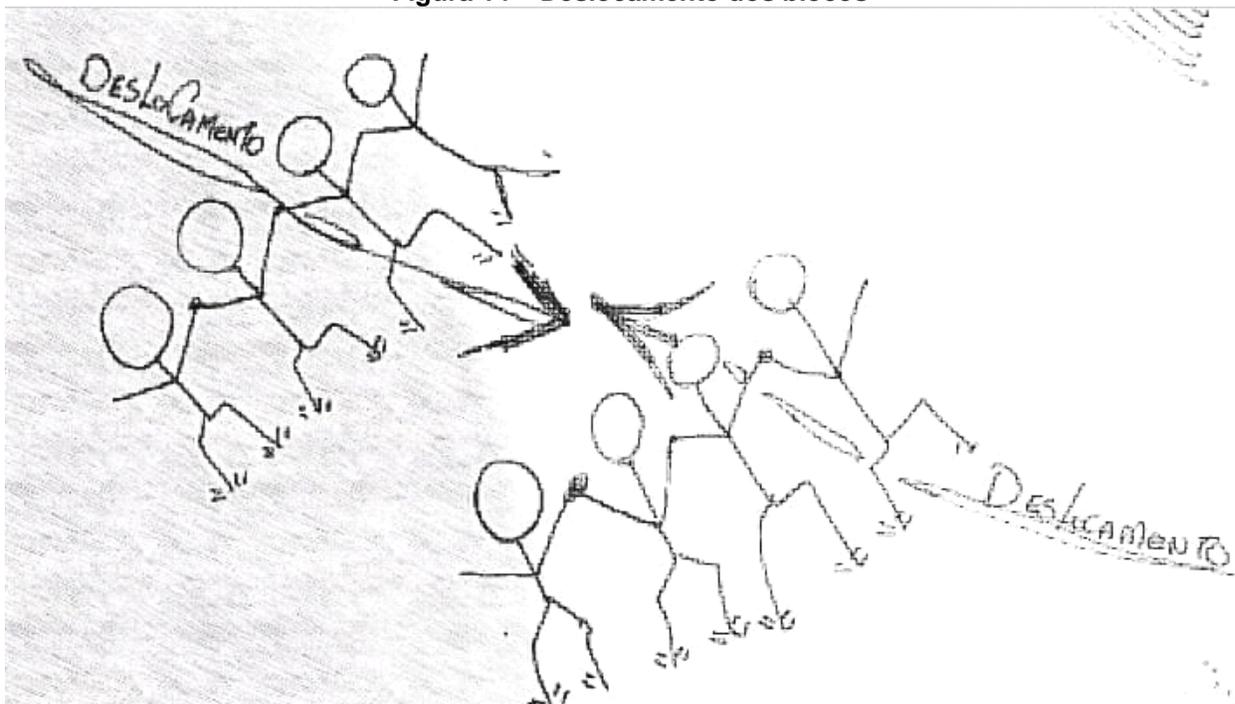
Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Anteriormente, explicamos que a dança *xondaro* muda de configuração, gestos e proposta de jogo de acordo com cada *tekoá*³⁶, sendo possível, por vezes, identificar pela composição de gesto um possível visitante. Para nosso próximo exercício em blocos, misturamos algumas composições coletivas inspiradas na movimentação em bloco das *xondaria*³⁷. Sugerimos que as pessoas um dos blocos dessem as mãos e as erguessem. Os blocos deveriam, ao som da música *xondaro*, ir caminhando em direção ao outro (lembrando a energia e movimentação de enfrentamento entre os blocos). Quando os blocos estavam prestes a se chocar, sugerimos que o bloco que estava se deslocando com suas integrantes de mãos soltas passassem pelo espaço criado a partir das pessoas de mãos dadas e erguidas:

³⁶ Território.

³⁷ Guerreiras.

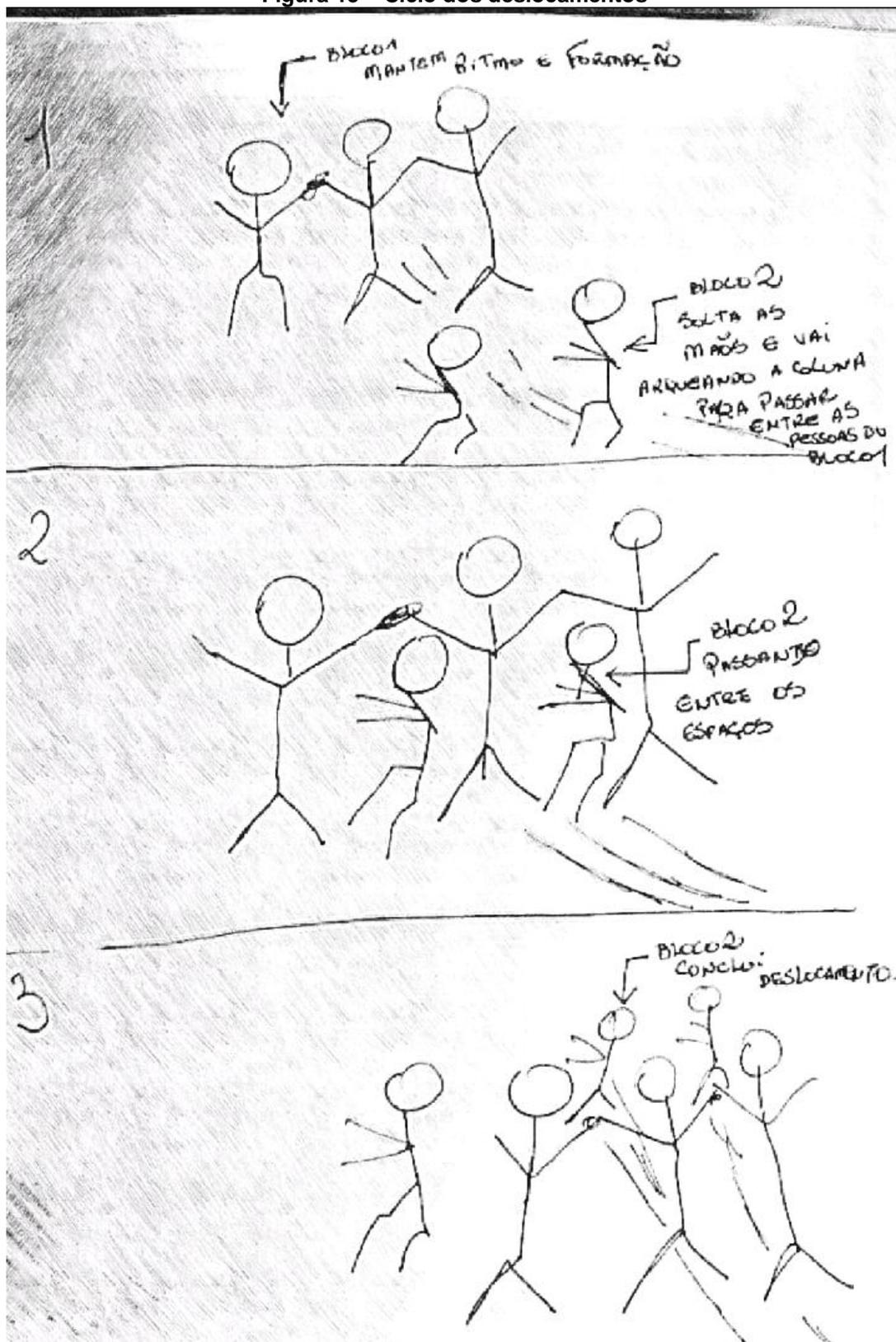
Figura 14 – Deslocamento dos blocos



Fonte: elaborado pelo autor (2022).

De maneira cíclica, repetimos esse deslocamento dos blocos. Caminhando em direção às paredes da sala, voltando-se para o centro e invertendo o bloco que deveria dar as mãos para abrir espaço.

Figura 15 – Ciclo dos deslocamentos



Fonte: elaborado pelo autor (2022).

5.3 Saltos, esquivas.

*Quem tá na pedra é Xangô
Afirma o ponto no chão
É o caboclo das pedras
Com seu machado na mão*

Ponto do Caboclo das Pedras, enviado de Xangô –
C.E.U. Nanã Buruquê

Chegou o momento de exercitar os saltos e as esquivas da dança *xondaro*. Anteriormente, escrevemos que a dança *xondaro* pode ser facilmente relacionada à capoeira, pois os movimentos de esquiva para se desvencilhar dos golpes do *xondaro ruvixa* são muito semelhantes aos movimentos da coluna quando em movimento de ginga. Exercitamos esse momento solicitando às atrizes e aos atores que dançassem *xondaro* novamente em fila indiana, serpenteando pela sala de ensaio. Ao condutor, coube a função de se desvencilhar do grupo, colocando-se como obstáculo para a fila – com o *popyguá*³⁸. Quando a fila chega a ponto de se chocar o *ruvixa*, ele faz o gesto de ataque com o *popyguá*, provocando nos corpos das pessoas que integram a fila o movimento de esquiva.

Figura 16 – Ruvixa em atuação



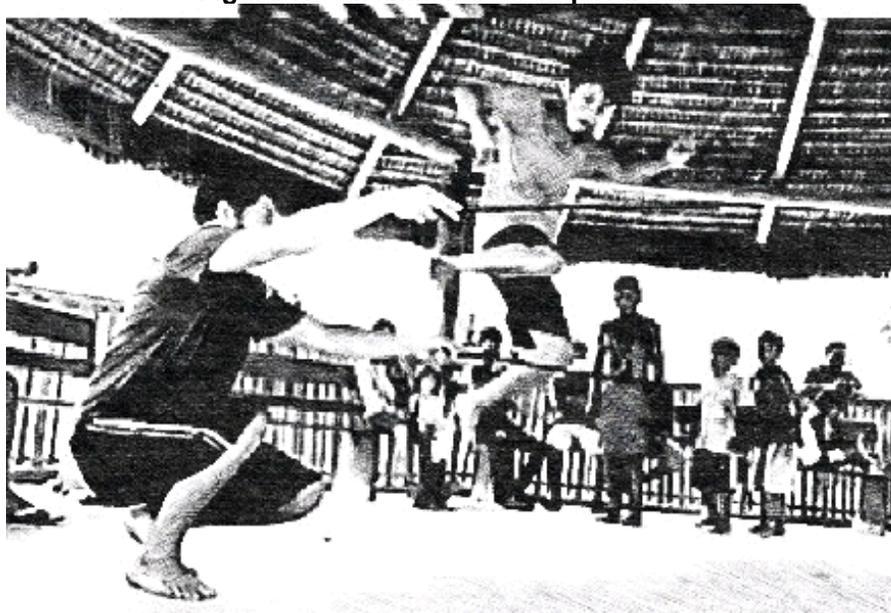
Fonte: acervo do ator (2022).

A mesma proposta de pergunta e resposta gestual (ataque do *ruvixa* e esquiva

³⁸ Espécie de bastão com duas hastes de madeira ligados por uma pequena corda. O *ruvixa* segura esse instrumento com uma das mãos de maneira a produzir um som, batendo as hastes de madeira.

dos integrantes da fila) é realizada em diferentes planos de altura, provocando a necessidade de pular ou abaixar-se para se esquivar. Esse jogo vai incentivar a busca de relação com o céu e com o chão. Como se quiséssemos ora alcançar o céu em voo, trabalhando a leveza, ora riscar nosso ponto no chão, buscando formas de relação com o chão para nos desvencilharmos das propostas de ataque do *ruvixa*.

Figura 17 – Movimento de esquiva: salto



Fonte: acervo do autor (2022).

Figura 18 – Movimento de esquiva



Fonte: acervo do autor (2022).

Ao realizar esse exercício, desenvolvemos agilidade corporal, incentivando o fluxo de energia e alargando a noção de olhar periférico. Em alguns momentos, ainda, é possível estabelecer o princípio de jogo entre os participantes, seja na organização da fila quando em movimentos de serpente passamos uns pelos outros como uma cobra que se desloca em direção à própria cauda, seja nos momentos de movimentação de pergunta e resposta dos blocos quando inserimos a sugestão de deslocamento *xondaria*.

Ao realizar esse exercício incluindo saltos e agachamentos, foi notável a transformação dos corpos que estavam em estado de atenção, energia diferentes. Atrizes e atores pareciam ter expandido as extremidades do corpo, por vezes foi possível sentir o calor emanado dos corpos a partir da movimentação. Dessa forma, acreditamos ser possível, a partir das contribuições das movimentações da dança *xondaro*, atribuir ao corpo um estado de presença corporal possível de ser adquirido a partir das modificações de intensidade de fluxos de circulação, pulsação, respiração.

6 OUTRAS EXPECTAÇÕES: CRIAÇÃO DE MBOSYRY MONGU´É

*De tanto comer a cobra estourou, saltou pedacinho
de cobra pra tudo que é lado! ela tá ainda por
ai querendo comer os Guarani, mas
a gente se libertou da cobra dançando.
É assim que a gente ganha esta guerra: dançando,
cantando e caminhando em busca da terra sem males.
Aproximo-me um passo e ela se afasta um passo.
Mas pra que ela serve? Pra continuar a caminhar!*

(fala da personagens M'boicunha do texto "Sepé: Guarani Kuery Mbaratê"
livre adaptação do texto "A Lenda de Sepé Tiarajú, de César Vieira)

Nossos experimentos nos levam a refletir sobre as possibilidades de contribuição para configuração de *mbosyry mongu´é* (fluição de movimento) através da elaboração de uma repetição de movimentos e gestos a partir de alguns elementos da dança *xondaro*. Por vezes temos o domínio da técnica, mas não das faíscas que podem ser provocadas a partir das relações do corpo com o espaço. O trabalho de composição de *mbosyry mongu´é* é árduo e impõe algumas dificuldades. Como encontrar respostas com relação

à consistência do desenho do gesto pelo espaço? Como consubstanciar as subjetividades da corporeidade que compõe o indivíduo ao gesto (palpável)? Temos algumas expectativas sobre composição de movimentos e gestos da dança *xondaro* quando colocada em jogo para prestar sua contribuição na composição de partituras corporais para a cena.

Para iniciar o trabalho, solicitamos que cada pessoa que integra a pesquisa segure com qualquer uma das mãos um bastão. Em seguida, organizamos a turma em duplas. Ao som da música e movendo todas as sugestões iniciais para evocar a dança *xondaro* (jogo com os pés, planta-todo-planta, invertendo os lados) a dupla se organiza pelo espaço dispondo uma pessoa de frente para a outra. Ao som da música *xondaro* e realizando os passos de base, cada pessoa realiza cinco propostas de movimentação de ataque. Consequentemente, cada uma das pessoas da dupla vai realizar cinco movimentações de ataque e cinco movimentações de defesa. O jogo deverá ir acontecendo até que os corpos estejam aquecidos e em estado de prontidão. O condutor, então, solicitará à dupla que realize variações nos planos de altura dos golpes, convidando a coluna a inevitavelmente entrar no jogo. A dupla deverá guardar em sua memória todos os movimentos, de maneira que seja possível realizar a movimentação em uma grande distância de sua dupla e manter a sincronicidade. O condutor solicita que as duplas se afastem, porém continuem realizando a movimentação que foi gravada na memória e sincronizada.

Com atrizes e atores organizados em círculo, o condutor solicita que se realize uma rodada com cada pessoa demonstrando a sequência de ataques e esquivas criada em dupla (a mostra deverá ser individual, imaginando que se está em jogo com a sua dupla) em círculo, uma pessoa por vez vai se movendo de maneira a compartilhar com as demais pessoas sua pesquisa corporal. Depois de realização do compartilhamento, atrizes e atores devem isolar-se, espalhando-se pela sala de ensaio para dar conta de pormenorizar os movimentos decorando gestos, microgestos, lapidando todo o conjunto de movimentos, de forma que eles sejam desenhados pela sala de ensaio organicamente.

6.1 Presença do vento, do barro e do fogo em mbosyry mongu´é.

*Cacique Oxóssi é o rei lá no sertão
Baixou nessa Seara
Com pamba na mão
Ensina teus filhos a girar*

Ponto dos Caciques de Oxóssi – C.E.U. Nanã Buruquê

A repetição dos movimentos criados no momento anterior é o que vai atribuindo aos gestos maior potência e plenitude. A repetição é importante em diversos processos, seja em roda de *xondaro* em uma *tekoá* para que o corpo fique mais leve e mais ágil, seja em uma gira de umbanda, quando um médium recebe pelas primeiras vezes os fluidos energéticos das entidades que vão desenvolver o seu trabalho. Para a cena, a repetição de mbosyry mongu´é levará a plena realização do desenho do gesto pelo espaço, através do domínio da cadeia de microgestos realizados em determinadas ações. Para atribuir ao corpo maior expressão, presença e potencialidade para o jogo cênico, sugerimos um momento de trabalho onde é necessário realizar as movimentações criadas em duplas e memorizadas, buscando novamente inserir as mudanças de qualidade de energia do vento, do barro e do fogo.

6.2 Inserção de texto em mboyry mongu´é

Sobre as práticas corporais voltadas para a criação, podemos ainda projetar a junção da proposta corporal de alguns movimentos da dança *xondaro* mobilizada para as artes da cena com a inserção de texto dramático quando e se for o caso. Caso exista a necessidade de inserção de texto, convidamos atrizes e atores para realizar leitura em voz alta do texto enquanto se deslocam em uma caminhada livre pela sala de ensaio. Logo após, sugerimos que cada pessoa escolha um pequeno espaço na sala de ensaio para se fixar e estabelecer algumas relações com texto para ir definindo na memória alguns fragmentos do texto. Como próximo passo, sugerimos que realizem novamente a movimentação elaborada quando do exercício em duplas (com as variações de energia vento, fogo...), tentando estabelecer aproximações entre as movimentações do corpo com o texto. Em um exercício de repetição, o desafio será ir moldando o corpo e o texto em movimentações fluidas e orgânicas. Atrizes e atores podem ainda realizar a mesma movimentação e ordem estabelecida do texto, porém, variando as energias em diferentes

momentos da microcena.

Iniciamos nossos relatos de prática e pesquisa realizados em nosso estágio docente refletindo e propondo aproximações entre a criação e mobilização corporal na sala de ensaio e alguns princípios da dança *xondaro*. Começamos com o desejo de evocar atenção, foco e concentração através do exercício do princípio da circularidade. Ao evocar tal princípio praticado e valorizado por diversas etnias indígenas, propomos que se conclua o processo, assim como na *nhemonguetá* (roda de aconselhamento praticada em volta da fogueira). Vamos partilhar com as pessoas que compõem o coletivo da sala de ensaio. Sugerimos uma rodada de apresentação das partituras criadas. Cada atriz/ator deve compartilhar a sua criação, compartilhando toda a sua energia e verdade inseridas no jogo de composição de movimentos/gestos/cena.

7 COLHEITA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trata-se, portanto, de um conceito nativo que não enuncia somente elementos que designam a cinética do corpo humano na vida cotidiana, mas também se refere à cinética no mundo vivo e à sabedoria estética de viver. Em outras palavras, a “Ginga” é um sentimento, uma percepção que capta o ritmo da vida.

TAVARES, 2020, p. 47.

A dança *xondaro* é uma prática corporal dos m’byá que opera incorporações que modificam a maneira como o movimento se dá no corpo dançante. A dança atua como algo que prepara o corpo para incorporar uma força sagrada que só é alcançada quando o ritmo se intensifica. Dentre as diversas funções dos dançarinos, cabe também a de proteger a casa de reza, circulando por ela estalando o seu *pupyguá*. O som produzido pelas batidas desses dois pequenos bastões unidos por uma corda vai espantar os espíritos maldosos para longe da *opy*. No plano mundano, a dança transforma o corpo em um corpo feliz e leve, portanto pronto para enfrentar as adversidades.

Um *xondaro* nunca deve negar o convite para integrar uma roda de dança, pois esses momentos servem para exercitar o corpo a superar as suas limitações e um corpo sem limitações é o que se aproxima de circular em si as forças sagradas. Busca-se um corpo-vento que é capaz de lançar as suas fagulhas de energia como o fogo, assim podemos nos referir à dança *xondaro* como uma forma incorporada de agir (TAVARES,

2020).

A Dança *xondaro* é emantada de sabedorias que reverberam no mundo a partir de uma maneira de utilização do corpo pelo espaço. Visitamos, durante essa pesquisa, um pequeno recorte sobre essa prática corporal. Cabe ressaltar que o universo que compõe a dança é vastamente maior que os recortes aqui trazidos. Em nossa caminhada dentro desse estudo, procuramos levantar a reflexão sobre a possibilidade de incorporar alguns elementos, movimentos e noções ao processo de preparação corporal voltado para o campo das artes da cena.

Ao concluir as nossas pesquisas práticas junto às alunas e alunos de graduação dentro do estágio docente de mestrado, nós realizamos alguns momentos de colheita de impressões. Perguntamos quais foram as suas percepções a partir das práticas desenvolvidas a partir da dança *xondaro*. Perguntamos se foi possível verificar mudanças no estado de presença cênica, e de que maneira a dança evoca potencialidades nos níveis de energia corporal para o trabalho cênico. Os relatos foram muito positivos no sentido de afirmar que a dança *xondaro* presta sua contribuição para a ativação de uma corporeidade em estado de sintonia fina, potencializando as disponibilidades do corpo para o jogo e a contracenação.

Outro elemento que surgiu durante nossas conversas circulares ao concluir nossa experiência, foi o relato de que ao praticar elementos da dança na sala de ensaio, o corpo estabelecia um estado de leveza após o trabalho realizado. Esse relato disparou diversas reflexões, sobretudo ao relembrar os relatos dos próprios m'byá sobre a leveza, que eu, porém, havia atribuído ao momento de realização dos gestos da dança. A metáfora de leveza para alcançar o divino se coloca aqui como resultante do esforço em propor uma reorganização postural e gestual que coloca em crise a relação estabelecida da maneira racional entre o peso, a gravidade e as lateralidades do corpo, produzindo outra disponibilidade muscular que se torna capaz de acomodar de forma mais firme o peso do corpo nos pés, coxas, quadris e nos três grandes volumes da coluna vertebral: lombar, dorsal e cervical.

Alcançamos a percepção de que o corpo, quando entra em contato com alguns elementos da dança *xondaro* no processo de criação, também alcança uma qualidade de corpo leve como o vento, com energia suficiente para espalhar as suas fagulhas pelo

espaço de ensaio, assim como o fogo, atribuindo aos corpos de atrizes e atores uma qualidade e agilidade no corpo, deixando-o capaz de enfrentar de maneira mais preparada e consciente as adversidades que se colocam nas encruzilhadas de criação artística na contemporaneidade. Ou seja, o corpo quando se encontra em dança xondaro é expandido e produz uma energia que pode contribuir para o processo de aprofundamento da expressão e presença corporal. Aquecido o corpo entra em estágio da agilidade diferenciado facilitando o jogo e a contracenação, assim afirmamos que os fundamentos da dança xondaro prestam a sua contribuição para as práticas teatrais.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o Gesto. **Arte e Filosofia**, Ouro Preto, v. 3, n. 4, p. 09-14, jan./2008.

ALCÂNTARA, Leide Rosane. Pedagogia do teatro: uma experiência de ensino-aprendizagem na sala de aula. **Revista NUPEART**, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 74-85, 2017.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais Manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília; INL, 1976.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 1ª ed. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonard, 1984.

BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENSUSAN, Nurit. **Do que é feito o encontro**. Ilustrações de Ana Cartaxo. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

BERTAZZO, Ivaldo. **Corpo Vivo**: reeducação do movimento. 2ª ed. São Paulo: Edições

SESC, 2015.

CAMPO, Giuliano; MOLIK, Zygmunt. **Trabalho de corpo e voz de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2012.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 03 jul. 2023.

CARRION, Raul. **Histórico da Luta pela Moradia do Parque dos Mayas: das grandes ocupações em 1987 até a negociação final em 2007**. Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2010.

CHELOTTI, Julia de David; JARCZEWSKI, Rafaela Nagel. Colonialidade do saber e tratativa da natureza: a epistemologia dominante como instrumento legitimador da exploração. In: **XVI Seminário Internacional Demandas Sociais e Políticas Públicas na Sociedade Contemporânea**, 2019. Disponível em: <https://online.unisc.br/acadnet/anais/index.php/sidspp/article/view/19570/119261228>. Acesso em: 13 de setembro de 2022.

CRESSONI, Fábio Eduardo. **A demonização da alma indígena: jesuítas e caraíbas na Terra de Santa Cruz**. 2013. 160f. Tese (Doutorado em História) – Curso de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca, 2013.

DANDARA (escritora), LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação à Umbanda** – Rio de Janeiro: Nova Era, 2000 – (Coleção Iniciação).

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 168-183, dez. 2016.

DAWSEY, John Cowart. **De que riem os boias-frias?: diários de antropologia e teatro**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

FANON, Frantz. I – Da violência. In: FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968. p. 23-74.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1990.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs). **Lições de Dança nº 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 11-35.

Gramáticas das Corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas / TAVARES, Júlio (organizador), 1ª edição: Appris, 2020;

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, abr. 2016.

GUMIERI, Julia. Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV). **Memorial da Resistência de São Paulo**, 2011. Disponível em: <http://memorialdaresistenciasp.org.br/lugares/teatro-popular-uniao-e-olho-vivo-tuov/> Acessado em: 15 de agosto de 2022.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**. A educação como prática de liberdade. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

INGOLD, Tim. That's enough about ethnography! **Hau: Journal of Ethnographic Theory**, v. 4, n. 1, p. 383-395, 2014.

KOPENAWA, Albert; BRUCE, Davi. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: Desenhos das Performances Africanas no Brasil. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 133-146, jan./abr. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.133-146>. Acessado em: out. 2022.

LIMA, Evani Tavares. Poéticas e processos criativos em artes cênicas: algumas notas a respeito da inscrita negra na cena. **Repertório**, Salvador, ano 20, n. 29, p. 105-119, 2017.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário no Jatobá – 2ª edição., ver. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Marcia (Orgs.). **Performance, Exílio e Fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 69-92.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MORTE aos Brancos – A Lenda de Sepé Tiaraju. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento401679/morte-aos-brancos-a-lenda-de-sepe-tiaraju>. Acesso em: 05 jul. de 2022.

Nascimento, A. do. (2004). Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, 18(50), 209-224. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>

PAPA, João Paulo Tavares. Festa, Orgulho de Santos. **49º Festival Santista de Teatro Amador**, 2007. Disponível em: <http://sites.unisanta.br/festa/festa49/festa.asp>. Acessado em: 4 mar. 2022.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena**. 2012. 165f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. **O percevejo online**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan./jul. 2011. Disponível em: <http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1784/1447>. Acessado em: 21 out. 2022.

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTANA, Andréia Nunes. **O lúdico na comunidade indígena guarani da aldeia Tekoá Pindó Mirim**: cartografia das brincadeiras e dos jogos da Escola Nhamandu Nhemopuã. 2020. 30f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação do Campo – Ciências da Natureza) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SANTOS, Laudemir Pereira dos. A Filosofia do Malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da ABPN**, [s. l.], v. 12, n. 31, p. 95-112, dez./2019 – fev./2020. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/834/758>. Acessado em: 12 out. 2022.

SANTOS, Lucas Keese dos. **A esquiva do xondaro**: movimento e ação política entre os Guarani M'byá. 2017. 312f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. A Análise do Movimento – algumas noções segundo Hubert Godard. In: **VII Congresso da ABRACE** – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, out./2012, Porto Alegre. Anais – Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações.

TAVARES, Julio. **Dança de Guerra**: arquivo e arma (elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira). Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

VERUNSCHK, Micheliny. **O Som do Rugido da Onça**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VIEIRA, Cesar. **O evangelho Segundo Zebedeu**. Coleção TUOV 40 anos. 5 volumes. Guarulhos: Teatro Popular União e Olho Vivo, 2008.

WEBER, Suzane. **A expressão corporal revisitada**. Rio de Janeiro: Ponto e Vírgula, 1996.

APÊNDICES

APÊNDICE I – SEPÉ: GUARANI KUERY M'BARAETÉ!

TEXTO PARA TEATRO DE RUA LIVREMENTE INSPIRADO NA OBRA “A LENDA DE SEPÉ TIARAJU”, DE CESAR VIEIRA E TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO. ROTEIRO DE CRIAÇÃO COLETIVA DA CAMBADA DE TEATRO, COM ORIENTAÇÃO DE VERÁ POTY

SEPÉ: GUARANI KUERY M'BARAETÉ

LIVRE ADAPTAÇÃO DO TEXTO MORTE AOS BRANCOS: A LENDA DE SEPÉ TIARAJU, DE CÉSAR VIEIRA E TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO.

CORTEJO:

(Elementos: cestas, lanças, peneiras)

Música:

Nhanderu, Nhanderu
 pedimos licença, pra história contar
 Nhanderu, Nhanderu
 do filho guerreiro
 Sepé Tiaraju
 Nhamandu, Nhamandu
 do eterno caminho
 vai iluminar
 Nhamandu Kuaray
 brilha o nascer
 no céu da manhã

Música:

Terra a vista
 terra a vista
 gritava o português das caravelas

Terra a venda
terra à venda
delirava o espanhol com a sua renda

O europeu saqueou o mundo inteiro
pra acumular seu capital
eles são muito ligeiros
pra aumentar o ouro nacional

Terra a vista
terra a vista
gritava o português das caravelas
Terra a venda
terra à venda
delirava o espanhol com a sua renda

O cristianismo se espalhou no mundo inteiro
impôs um deus universal
e negou com a catequese
o poder do mundo natural

Terra a vista
terra a vista
gritava o português das caravelas
Terra a venda
terra à venda
delirava o espanhol com a sua renda

CENA 2: O Julgamento I
(Elementos: embarcação, espada Viana)

Música:

Em nome do rei
Que se cumpra a lei
que se abra a devassa e
aqui nesta praça,
justiça se faça, justiça se faça!
Todos: Manda el Rei...

Música:

Em nome da justiça e da lei
Em pleno outubro de 1759
Da Vila real dos campos de São Borja
A exemplo do povo e de toda essa corja
Que abra nesse momento
Nosso julgamento
Chamamos agora a compor o conselho:
Dom Pedro de Ceballos!
Juiz presidente
Aqui presente.
E o segundo juiz
Dom Gaspar de Valdelírios Muniz!
E o terceiro indicado, é um magistrado:
Dom Joaquim de Viana.
Foi meio a contragosto
que assumiu seu posto
É um civil:
Dom Florêncio Moreira!

Pra que a justiça se faça inteira
E agora vem ele, o nosso promotor:
Capitão de Aranda Melchior!
Completado o conselho de justiça...

D Florêncio:
Mas senhores, não falta algo a mesa?
Talvez o advogado de defesa?

D Pedro:
Oh Don Florêncio Moreira,
não nos dê tanta canseira
a defesa com certeza,
logo chegara e sem afoiteza
nos ajudara a julgar,
podemos começar.

D Florêncio:
Não desejo ser formal
mas exige a norma processual
senhor presidente
que um corpo de jurados esteja presente
Viana-
Don Florêncio está muito exigente, o júri deve ser só nós, a nossa gente!

Promotor:
Tragam nesse momento
A jaula, para iniciarmos o julgamento.

Valdelírios:
Jacicunã, AUSENTE

Nicolau Nhangueru, AUSENTE

Imbocuña, AUSENTE

Padre Balda, Ausente

Jacicuña: “Omanô, omanô, omanô Jussara.

Valdelírios:

Jussara- AUSENTE - diz que a luta continua

Quando o povo vai às ruas

A gentia diz se orgulhar em ser guerreira e ser mulher
mas não passa de uma concubina do tal Sepé.

A segunda indicada é

Lindóia, uma indiazinha de bom grado

Vai servir de passatempo para os nossos soldados.

Promotor:

Todos os réus presentes, ou ausentes foram bem indiciados

Por ter ido contra o sagrado

Mandamento de nosso senhor Jesus

com poderes por todo o mundo

Jacicuña:

“Omanô, omanô, omanô Jussara.

Lindóia: Omanô vá ekuê ñanderehe.

Ela está no arco-íris, na corrente dos rios, no canto dos pássaros.

D Florêncio:

Sr. presidente, é fato conhecido e de todos sabido

Que Jussara Micaela de Mateu

Na localidade de índia Muerta faleceu

D Pedro:

E agora o que mais nos interessa

O chefe de cruel vida pregressa:

Sepé Tiaraju

Jussara:

Hese I já ê `Yva ojuka ixupê, ixupê.

Sepé vaga no céu com as estrelas – no cruzeiro.

Lindóia:

Foi bom chefe e companheiro.

Hese I já ê `Yva ojuka ixupê, ixupê.

D Florêncio:

Sepé Tiaraju está morto!

Lindóia:

Esse fato é para os brancos conforto.

D Florêncio:

Não vamos aqui julgar uma pessoa morta

D. Pedro:

Isso já me cansa,

desse jeito o feito não avança

D Florêncio:

Aprisionado no arroio de Caiboaté

atirou no indefeso Sepé

Viana:

Isso assim já sai da estribeira

Espada na mão, não ofenda a honra de um dragão

D Florêncio:

Calma seu Viana

Este processo a mim não engana.

Viana:

Esse índio Sepé selou a sua sorte, ele mesmo buscou a sua morte

Tem ata lavrada, prova provada. Ao ser cercado preferiu ser suicidado.

D Florêncio:

Deixo já este conselho

Para que possa me olhar no espelho

Dobre o joelho todos os senhores juízes

E frente a Justiça, salve

senhora meretriz

Viana -

Vamos em frente Sr. Promotor, a denúncia é urgente

Promotor:

Todos eles, por padres instigados

Mataram dezenas de soldados

Recebiam Ouro de Lima

Para manter este clima

Existem indícios indiciados, nunca negados

De sua ligação com o índio Tupac Amaru

Revoltoso do Peru

Fato aliás, vital...

Que consta das atas de charcas real

Em armas aqui e ali

Desobedeceram ao Tratado de Madri
Querendo ficar em suas comunidades
Praticando vis igualdades
Defendendo suas colheitas e casas de esteiras feitas
Lutaram por sujas mulheres e crianças
Levantaram falsas bandeiras de esperança
E aos nossos reis soberanos
Chamaram de tiranos
Dando as coroas de Castela e Portugal
Prejuízo sem igual

Juízes e Promotor:
E que ao final sejam com justiça e indiferença

Por imparcial sentença, condenados presentes e ausentes.
Com baração e pregão
Por crime de nefanda subversão.

Jussara:

Ô, ô, ô, ôooo...

Música:

Em nome del rei
que se cumpra a lei,
que se abra a devassa e
aqui nesta praça,
justiça se faça, justiça se faça! (2x)

CENA 3: “Aula e trocas”

AULA

(Elementos: bastões)

Nicolau:

Nicolau Ñenguiru, de ferreiro aprendiz

Moro na rua do Chafariz

Jussara:

Eu, de mim, sou Jussara.

Lá do alto das araras.

Filha de oleiro

De avô, carpinteiro.

Imenbui:

Terra onde o milho nasce maduro

Desenho, faço poesia e colho o lenho.

Cacambo:

Cacambo Inácio Paicá

a se apresenta

moro em frente à igreja

quem quiser que me veja

Pindó:

Já eu sou Pindó,

Amasso o pão e toco violão,

Pindó e só

M'boicuña:

Eu sou a M'boicuña,
eu tomo o mate, o chimarrão,
durante toda a manhã!

Caitetu:

Sou irmão de Lindóia,
mais conhecido como Destro Caitetu,
com meu arco, treino atirando flechas,
em cascos-de-Tatu.

Lindoia:

Não sou mansa como a Juriti
Nem tão atrevida quanto o bem-te-vi
Os ventos me levam aqui e ali
E por Lindoia sempre atendi
Rudá
Rudá, filho do amor
Da luta
E da fé.
Nascido e criado
Pelo ventre
Da Indígena Mulher.

Sepé:

José, de apelido, Sepé
sobrenome Tiaraju
pouco tenho, mas não ando nu
carrego uma lança
que as vezes nos ares balança
nas missões não existe moedas.

Rudá:

Cada um planta conforme a sua capacidade
E colhe conforme a sua necessidade.

Lindóia:

Existe um fundo comum de alimentos, roupas, remédios de ervas, instrumentos de trabalho plantas e animais.

Imembui:

A terra pertence a todos: Tupambaé.

Nicolau:

Tudo pertence à comunidade: terra, gado e instrumentos para agricultura.
Não temos portas, nem cercas, muito menos janelas.
Tudo e de todos e nada é de um só.

Jussara:

Seis horas de trabalho diário.
As mulheres tecem
Tecem as histórias, a tradição e os filhos.
Os homens trabalham na lida do gado, na agricultura e ensinam os filhos.
Não há aluguel.

Pindó:

O trabalho é sempre ao som de músicas.
Bois e carneiros distribuídos para o consumo, reprodução, lã ou leite.

Caitetu:

Nas missões incluindo Brasil

Lindóia:
Argentina

Nicolau:
Paraguai

Caitetu:
São 30, no Brasil são 7:

Rudá:
São Miguel

Jussara:
Santo Ângelo

Pindó:
São Luís.

M'boicuña:
São João Batista,
São Nicolau.

Imembuí: São Lourenço.

Cacambo:
São Borja.

Sepé:
Somos cerca de 90 mil indígenas e um milhão de cabeças de gado e muitos parentes:

Nicolau:

Xokleng

M'boicuña:

Charrua

Sepé:

Minuanos

Jussara:

Kaingang

Cacambo:

Guarani

Música:

O índio a terra

a colheita bem feita

a paz que ela traz

a paz que ela traz

Do milho a distribuição

do moço ao ancião

Música:

O índio e a terra

a defesa na guerra

do chão, do pão

do chão, do pão

Um a um por quarteirão
o moço e o ancião

M'boicuña:

A história que eu vou conta, eu ouvi do meu avô,
Era uma noite fria e escura, só iluminada pela fogueira.
Ele me contou da importância do chimarrão nas nossas vidas;

Ele disse que a árvore do chimarrão
é a arvore maior e mais bonita que existe.

Sepé:

As pessoas imperfeitas, que na terra viverão, quando desfrutarem da minha energia, ao preparar, assim como os que forem beber de mim, deverão ter o mesmo ânimo, respeito e alegria em servir ou tomar, assim como eu sou com sua luz, meu Criador, pois transmitirei força e sabedoria àqueles que tomam. Eu serei a força da linguagem destas pessoas. Por isso o chimarrão é tão importante para nós, os Guarani.

Música:

Mexe o caldeirão
Mexe o caldeirão
Passe o chimarrão
Passe o chimarrão
De mão em mão

Cena das trocas:

(Elementos: pilão, bastões, peneiras chimarrão + folha de erva mate, milho + bandeja, suco de mel, copos feitos com fundo de taquara, facão)

M'boicunha:

Agora cada um pode vir chegando e o seu fruto, o seu produto

em algum lugar ir colocando.

O que eu trouxe é pra comer e repartir,
é pra gente viver e pra não deixar de existir.
Trouxe um pão, lá das bandas de São João!

Lindóia:

E com este pão
compartilho a alimentação
e depois de encher a pança
com muito carinho
trago este vinho
lá das bandas de São Luís
que bebido entre os amigos
ou até sozinho
ajuda a abrir os caminhos

Nicolau:

Hmmm um vinho bom, pra esquentar o ninho
eu trouxe um facão,
mais leve que um lenço,
feito em São Lourenço.

Jussara:

Eu produzi essa linda lança,
com madeira forte de sândalo
Lá de Sto. Ângelo.
Que serve pra pescar, pra na luta guerrear.
E pra um dia um coração lançar.

Sepé:

O que eu trouxe, é daqui mesmo de São Miguel
é um bolo de milho
de bota sopa no mel
e é pra ti que eu dou.

Pindó:

De São Nicolau trago essas sementes
Que serviram para alimentar a nossa gente.

M'boicuña:

Agora que a gente já comeu e encheu a pança,
vamos mostrar pro outros como é as nossas dança;
Mas como é uma dança de paz, de guerra e também de amor,
tem que cuidar pra não pisar na flor!

CENA DO CASAMENTO

(Elementos: flores, 2 cachimbos, pinturas, chocalho, colares, isondi (aguaã), bandeja com pão)

Música:

Yvoty Pyta

Yvoty Pyta

Cacambo:

Esta festa este momento
É a semeadura de frutos futuros
Dos guerreiros e guerreiras que virão
Este que é o nosso jardim que florescerá

Como sempre floresceu.

Nicolau:

Esse presente é para vocês lembrarem
de serem amigos e companheiros
nas andanças pelos terreiros.

Música:

Yvoty Pyta

Yvoty Pyta

Pela estrada vigilante

Levando a luta adiante

Jussara guerreira

Neta de Tupinambá

M'boicuña pita seu cachimbo, fazendo uma benzedura de Sepé e Jussara.

Música:

Yvoty Pyta

Yvoty Pyta.

De marca na testa,

Porta voz do povo

Das coxilhas de Caiboaté

O cacique Sepé

M'boicuña:

E em caso de doença,

não é motivo pra descrença,

pega sete mandis de sete sóis secos,

bota tudo num copo com água pura e bebe de um só trago,
pra não ter dor nem estrago.

M'boicuña:

Agora cada um vai dar uma estrela pequenina,
cheia de vida e calor.

Nicolau – De flor amor.

Cacambo:

Flor de paz!

TODOS:

A felicidade ela traz.

Sepé: A nossa estrela.

Jussara:

Sepé: Nem Tão alto que não possa tocar

Sepé e Jussara, juntos: Nem tão longe que não se sinta pulsar.

Música:

Yvoty Pyta

Yvoty Pyta

Dois grandes guerreiros

Ombro a ombro lado a lado

Levando a luta adiante

Jussara e Sepé

Cacambo:

Agora vão indo

vão saindo
a noite está caindo
o rancho é distante,
companheiros, passo avante

M'boicuña:

Não se esqueçam de quando no lugar novo chega,
os bichinhos solta.

Deixar eles voar e o céu enfeitar!

Aguyjevete!

Todos:

Aguyjevete!

Música:

Yvoty Pyta

Yvoty Pyta

Dois grandes guerreiros

Ombro a ombro lado a lado

Levando a luta adiante

Jussara e Sepé

Nicolau:

Venham minha gente. Venham dançar, comer e beber. Por que a festa Guarani só termina depois do amanhecer.

Atores formam um círculo e dançam Xondaro, pulando, girando. Em determinado momento, atores e atrizes chamam o público para entrar no círculo da dança.

Cacambo:

Naia uma linda guerreira lutadora da terra pela terra

Índia Tupy-Guarani

Sonhava a vida inteira

Ir ao encontro de Jacy

E Jacy o deus Lua

Beijava sempre as índias

As mais belas da tribo

Que eram uma a uma

Transformadas em estrelas.

Mal podia esperar

Queria virar estrela

E a tribo iluminar

Na busca não encontrava

A dor tomava-lhe o peito

Não comia nem bebia

Nem pajé lhe dava jeito.

Mas um dia na margem do lago

Nas águas a lua a brilhar

Naia se atirou e

No fundo se afogou.

A lua compadecida com o coração dolente

Transformou a jovem em uma estrela diferente

As estrelas estão no céu a brilhar no firmamento

Mas Naia brilha nas águas e é puro encantamento

Uma linda planta, de bela flor

E maravilhoso perfume.

Seu nome agora é Vitória Régia.

CENA 6: O JULGAMENTO II.

(Elementos: escada + pano, placas (reserva e SPI), óculos, paletó, 4 armas)

Música: O Guarani.

Música:

Em nome del rei
que se cumpra a lei,
que siga a devassa e
aqui nesta praça,
justiça se faça, justiça se faça!

D Pedro:

Senhores Juízes,
a sessão vamos reiniciar,
podemos começar?

Valdelírios:

Noto, em meia a justiça e a tanta cegueira,
Querido senhor presidente,
que com a saída de D. Florêncio Moreira
temos um juiz ausente...

Viana:

De D. Florêncio a retirada
Foi coisa provocada, para o processo não seguir
E os criminosos não punir.

Valdelírios:

Mas fica o problema legal
temos que obedecer, ao menos um pouco,
a norma processual.

D Pedro:

D. Florêncio foi cassado e
Por dez anos vai ter que ficar calado.

Valdelírios e promotor:

é claro o artigo regulamentar:
tem que haver um juiz civil e três do poder militar.

Viana:

Posso uma sugestão aventar
Meu ilustre presidente?

D Pedro:

Mui atentos vamos ouvir,
o que o nosso comandante nos diz!

Viana:

D. Florêncio sempre me encurtou o pavio
E se o caso é ter um juiz civil...
Jogo fora as dragonas
Dispo a japona
Visto um belo paletó
Fico todo rococó
E está, do Direito, preenchido o preceito.

D Pedro:

Me parece perfeito!

Todos:

Sempre se dá um jeito.

Promotor:

Coloque as rés no parlatório

E avante com o fato condenatório.

Promotor:

dos autos, à fls. 64

emerge afirmação meridiana

-clara, líquida, espartana

que no dia 1º de abril,

As duas acusadas

foram aprisionadas

quando de forma pouco sutil

escreviam em muro

-como se estivessem no escuro-

incitando a população

a aderir à subversão

e pregando eleição direta para o cargo de corregedor

de todos os povos

deste lado do equador

D Pedro—

A ré tem a palavra franqueada.

Que fale sem temer nada.

Lindóia:

Uga guassu – Ka irai – Yvi Ra kua

“Índia Muerta”: Jussara M'bocuña

Jacicuña:

Mombe'uha. Mombe'uha.

Upeixa

Ne nuparai – Nuparai: Jussara Jacicuña M'bocuña

D Pedro:

A índia esta a dizer – e claro que a mentir

Que tiveram seus corpinhos torturados!!

Valdelírios:

Horroroso

D Pedro:

Escabroso

Viana:

Isto é uma infâmia

Chega de tanta torpeza

Este processo anda com lerdiza

Promotor:

Se o ilustre conselho está de acordo

dispenso das rés o depoimento

e ao processo damos seguimento

D Pedro:

Que não se perca mais nenhum momento!

Senhor Promotor, ao factual, ao factual,

que já tarde a condenação final!!!

Música:

Em nome del rei
que se cumpra a lei,
que siga a devassa e
aqui nesta praça,
justiça se faça, justiça se faça! (2x)

CENA 7 “Missa – Altamirano na missa”

(Elementos: chimarrão + chaleira, marco + tratado, defumador, crucifixo, 2 facões, 2 pistolas)

M'boicuña:

No início dos tempos, a gente vivia junto comas divindades e com os bichinhos, a gente falava tudo a mesma língua. Isso foi há muito tempo atrás. Hoje a gente ainda entende os bichinhos e entende o que as divindades falam pra nós. Nhanderu fez a Urucureá, a coruja, a guardiã da noite, ela sempre pia, dizendo pra gente ficar esperto. Só então a gente dorme. Eu dormi muito pouco esta noite. Eu sonhei coma mãe da minha mãe. Ela me dizia que o homem branco não respeita mais nada mesmo, nem suas divindades. Quando o deus deles na terra disse para não escraviza mais os índios eles não respeitaram. O famoso padre de Anchieta, matou os índios por que achou que os índios iam matar eles. O padre Manoel de Nóbrega, matou tantos quanto podia, e só parou para consertar seus navios. Teve uma noite em que teve uma missa de natal, com padre e índio como se fosse tudo igual, depois que acabou a missa eles prenderam 5 mil índios e colocaram fogo em 18 aldeias. Mas teve uma vez em que o avô do Nicolau botou toda essa gente pra corre. No senho a avó disse para ter cuidado, porque a urucureá piou!

Apitos representando o som da coruja.

Jussara:

Sepé. Nossos parentes mais distantes avisaram pros nossos que já cruza a fronteira uns jiruás com o espírito muito mal intencionado.

Sepé:

São as prática do natal sangrento querendo voltar. E os brancos de nossas terras querendo nos expulsar.

Jussara:

E se vier a guerra?

O importante é defender a terra

Sepé:

deixa eles acerca o passo
nos espanhóis, dou de laço
nos portugueses mais me empenho
dou de lenho!

Jussara:

O inimigo tem muito soldado Sepé.
É mau, é esperto
Não é bom enfrentá-lo em campo aberto.

Sepé:

Numa batalha frontal vamos nos dar mal.
temos que pegá-los de embocada no matagal

Jussara:

Já tão na igreja.

Altamirano e Waal invadem o espaço cênico como se fosse um lampejo da imagem da igreja.

Altamirano e Wall:

Amém.

Altamirano:

Que Jesus és este?

Jesus tenia ojos color de anil

Nariz perfecto, lábio fino

Y uma mirada a marcar el destino

Y este Jesus?

Rosto sin modelage

Ar estúpido, de selvage

Lábios grossos, olhar confuso,

Oh! Que Jesus mas obtuso

Wall:

Aqui se permitiu que o guarani fosse língua corrente

E os índios escolhesse seu dirigente

Balda:

Feito por essa gente, não podia ser diferente,

sou eu que aguento, chego a ficar tenso

Altamirano:

Mi querido padre Lourenço

No fique assim tan tenso

De lá Compañia de Jesus soi tambien pastor

Encargado de ser del tratado de Madri

Fiel demarcador

Y a venido tambien um colaborador importante desta Mission
Lo brilhante Mister Richard Wall
Mi assessor diplomático y comercial

Wall:

Como meu chefe, Padre Altamirano Lopo Luís,
Tenho curso econômico-militar
Nas escolas de London and Paris

Altamirano:

Noticia acá deve yer llegado
De las vantagens para estos pueblos
De tan benéfico Tratado...

Balda:

destes acontecimentos
não tenho conhecimento

Wall:

Creio padre Altamirano,
Que é melhor os pontos do Tratado anunciar
Para que o marco possamos fincar

Altamirano:

Por acordo assinado em Madri
Com validad lá y aqui
Entre el Rei Castelhana e el Monarca Lusitano
Determinado está que los habitantes de las misiones

Deven salir inmediatamente

De sus casas y tierras y seguir... Teran que rapá fuera!

Jussara:

Jaje'oike, jaje'oike

Yvypó Kuéry avái

Mas que padre é esse?

Só vê de Portugal interesse?

M'boicuña:

Pra expulsar a gente daqui vai ter que matar o povo inteiro!

Altamirano:

Determinado está que devem seguir para las planícies de Nonai,

Ao sul de Quegai...

Jussara:

Mas que rei tão esperto.

Quer nos jogar no deserto?

Wall:

The time is now Padre Altamirano!!!

É melhor o marco fincar

Para logo nos pôr a andar

M'boicuña:

Não vai machucar o chão com isto não!

Sepé: Segurem os dois, para que não façam mal não!

Altamirano –

Padre Lourenço vai se arrepender

Está esquecendo da força de meu poder...

M'boicuña: Ora, ora, onde está o seu castelhano, Padre Altamirano?

Altamirano:

E o povo desta Missão terá uma dura lição
Serão todos ao fio da espada passados
Homens, mulheres, crianças e aleijados
Permanecerá a pura ordem do quartel
Sob as bandeiras de Portugal e Castel

Sepé:

Hoje cedo nos lembrava a batalha de M'bororé.
E é dela que agora tiramos força para
colocar português e espanhol pra dar no pé!
M'bororé novamente, avisem nossa gente!
Padre Balda, companheiro. Agora é a hora.
Aqui nesse terreiro. Responde agora, sem demora.
Qual é a tua decisão?

Padre Balda:

Falo por deus
Não obedeco a não fariseus
Fico com os meus.

Sepé:

Vamos embora! Nossa gente nos espera ao romper da aurora.

Cena Gomes Freire no acampamento.

(Elementos: 4 armas, 1 canhão, 1 carabina, 1 guarda-chuva, 1 granada)

Viana:

Pelotão! Marche!

Músicas Soldados:

Nós lutamos pelo bem

nós lutamos contra o mal

7 mil de Espanha
8 mil de Portugal
Cavalgando na paisagem
exterminando os selvagens!!

Viana:

Pelotão! Sentido!

Muito bem pelotão, barriga para dentro, peito pra fora.

Barriga para dentro, peito pra fora.

Agora os generais vamos receber

E depois um estrago nos índios fazer

Generais e Wall:

Lutamos pelo bem

lutamos contra o mal

Somos comandantes

de Espanha e Portugal

Viana:

Temos mil e um canhões

Wall:

E cem carroças de munições

Generais e Wall:

Lutamos pelo bem

lutamos contra o mal

Somos comandantes

de Espanha e Portugal

Viana:

De cetim azul e brancos vestidos

Wall:

Para acabar com os índios pervertidos

Generais e Wall:

Lutamos pelo bem

lutamos contra o mal

Somos comandantes

de Espanha e Portugal

Viana:

Nosso primeiro general é o Sr. Pinto Bandeira.

Wall:

Com ele, sem dúvida, a armada cresce.

Generais e Wall:

Lustre o canhão, passe o fuzil

de mão em mão

Viana:

O próximo general é o Sr. Gomes Freire

Generais e Wall:

Lustre o canhão, passe o fuzil

de mão em mão

Viana:

E agora por último, mas não menos importante,
o nosso financiador: O charmoso, lindo e sensacional

Richard Wall

Todos:

Waaaall

Viana:

Eu preciso de alguém

Todos:

Wall

Viana:

Mas não qualquer alguém

Todos:

Wall

Viana:

Que tenha muito dinheiro

Todos:

Waaaall

Wall:

É nossa última nossa invenção

A mais bélica inovação

Uma granada sozinha

Mata 50 índios

Sem contar as criancinhas

Índio...

Índio... morto...vivo... morto...cachorrinho...

Wall:

Quem mais terra desejar

Porque dos índios não conseguiu tomar

É só do nosso Banco emprestar!

Tem garantia especial

A palavra de cada oficial

Lucro ativo

Dinheiro vivo!

Viana -

E para todo aquele que não tiver renda para comprar

Aproxime do Sr. Wall que ele irá emprestar

Todos:

Cheque, promissória

Baixo juro

Moratória

Dinheiro vivo

Lucro ativo

Cena: Sepé X Gomes Freire (Preparação pra guerra)

(Elementos: tambor xamânico, chocalho, lanças)

M'Boicunã:

Numa lua de formigas voadoras, cem aldeias vão se levantar

todos os indígenas vão marchar para os campos de Caiboaté

Para nas bordas da floresta, todos de pé

de português e castelhano acabar de vez com o plano

e se vierem para o mal, que passem vexame

que o mais importante para eles se transforme em um enxame

(Elementos: tratado, flecha, arco)

Viana:

Esse índio é mais atrevido que um animal

Nicolau:

Sepé vamos logo acabar com isso

Nicolau:

E se mandassem vocês saírem de Madri e Lisboa

Para ficar vagando pelo deserto atoa?

Viana:

O rei fala pela minha boca

ele só quer de vosso povo a felicidade

Pra que tu quer liberdade índio?

Liberdade para andar nu?

Vagar pelo acaso sem as leis do civilizado?

Andar na selva como um cão acuado?

Liberdade? Escravidão?

Valdelírios:

Alma livre? Alma Escrava?

Do que importa a palavra,

Se ser feliz

É para vós

o que o meu monarca sempre quis.

Nicolau:

Não tememos a fúria dessa canalha real

Os seus Reis são nuvem de poeira

Nosso povo é vendaval

Viana:

Ou o tratado vai assinar
ou a guerra vamos declarar

Nicolau:

Essa guerra já está iniciada
Sempre veio de além-mar marcada

Viana:

Socorro, não consigo respirar
o papel esta coçando

Viana:

Isto não ficará assim! Me aguardem....
me aguardem...

Sepé:

E pra teu vexame te marcará pra sempre esse enxame! Estrebucha Gran Capitan,
estrebucha!

Cena: Tortura

(Elementos: escada, 2 capuzes, charuto/ cigarro, isqueiro, balde, flores, colares)

Música cantado por todas atrizes e atores da cena:

De Sepé a gaudino a história é a mesma
Tortura, envenena, remove da terra
Se a justiça é cega o progresso é certo

Aperte o capuz
vai falar
vai contar
onde é o aparelho
abre o bico fedelho
Aperte o capuz

Cena: Desbatização

(Elementos: 4 bandeiras, pássaro, chocalho, peneira/ sol)

M'boicunha:

Levanta Sepé, é a última vez que tu levanta neste corpo
levanta Jussara, levanta Sepé

Música:

Eram armas de Castela que vinha do mar de além
de Portugal também vinham dizendo pro nosso bem
mas quem faz gemer a terra em nome da paz não vem (3x)

Sepé:

Amim M'boicunha minha Kunã Karaí, faz essa marca de cinismo pra fora do corpo sair.

Sepé:

Controla o galope Alú, meu pássaro de milho. Não te assusta com essa gente lá em baixo de arma na mão, pois apesar do branco da pele, devem ter sangue e coração. Que Nhanderu permita que morra durante nossa jornada somente aquele que tiverem que morrem em defesa de nossa Terra! Essa terra tem dono!

Todos:

Essa terra tem dono!

Sepé:

Nós ficamos!

Todos:

Nós ficamos!

Todos:

Guarani Oré Mbaraceté!

Música: Os seus reis são nuvens de poeira, nosso povo é vendaval

Cena: Julgamento III

(Elementos: tapete vermelho, bomba, microfone, lanças)

Música:

Mas não basta pra ser livre

Ser forte, aguerrido e bravo

Povo que não tem virtude

Acaba por ser escravo

Mostremos valor constância

Nesta ímpia e injusta guerra

Sirvam nossas façanhas

De modelo a toda Terra

De modelo a toda Terra

Sirvam nossas façanhas

De modelo a toda Terra

Em nome del rei

que se cumpra a lei

que se siga a devassa

e aqui nesta praça

justiça se faça (2x)

Don Pedro:

Esta reaberta a sessão,
peço a todos muita atenção
não vou tolerar nenhum tipo de manifestação
sob pena de expulsão do salão
abaixo de explosão.
Ordeno que se leia então a ata da batalha de Caiboaté

Viana e Valdelírios:

Ata que se fez aos 10 dias do mês de fevereiro de 1756

Viana:

No Arroio de Caiboaté, debaixo de um lindo céu
Próximo a São Gabriel, estando o exército aliado
Pelo Gen. Gomes Freire chefiado
O total de baixas podemos anotar,
Três feridos e dois desaparecidos
Os índios deixaram em campo aberto
Mais de mil e duzentos corpos descobertos
Trinta feridos e mais de setenta desaparecidos
Viana e Valdelírios -
Foi uma guerra regular
Cada lado escolheu sua forma de lutar
Não admito que ninguém venha me julgar

Don Pedro:

Agora então
a ata da revolução militar!

Promotor: Ata que fez abaixo deste céu de anil deste país chamado Brasil. Fica decretado que desta data em diante nós brancos tivemos que redigir algumas regras

tiradas do coração, para que pudéssemos índios e brancos viver em paz e em comunhão!

Dom Pedro:

depois deste momento comovente de democracia
só tenho uma frase a dizer:

Valdelírios:

Para que nossos nomes sejam ruas
E se eternizem nos livros de história,
Para que nossos bustos sejam estátuas em praças públicas,
Monumentos de nossas grandes vitórias,

E para que nossas velhas elites
sentem nos tronos da república de agora
Declarado está
Como sempre estive
O fim da população Indígena.

Música:

Em nome del rei
que se cumpra a lei
que se feche a devassa
e aqui nesta praça
justiça se faça (2x)

Cena: Varredura/Final:

(Elementos: vassourinhas, chocalhos, cobra)

M'boicunha:

E quando terminou a batalha, em São Miguel só ficou mulheres, velhos e crianças. Começou crescer um mato, muito alto, e de lá surgiu a M'boitatá, uma enorme cobra, com os olhos grandes de fogo. A cobra era faminta, e ela tinha fome de gente, ela queria comer os Guarani!

Uma índia, desesperada, deu seu filho pra cobra come, esperando que a cobra deixasse eles em paz, mas como a cobra era muito esganada e ela não sossegou, queria comer cada vez mais. Até que ela foi comendo todo mundo da aldeia...

M'boicunha:

De tanto comer a cobra estourou, saltou pedacinho de cobra tudo que é lado! ela tá ainda por ai querendo comer os Guarani, mas a gente se libertou da cobra dançando. É assim que a gente ganha esta guerra: dançando, cantando e caminhando em busca da terra sem males. Aproximo-me um passo e ela se afasta um passo. Mas pra que ela serve? Pra continuar a caminhar!!!

Música:

Xondaro i xondaria i

java hagua

jajerojy

jaoaxa haxa (2x)