

ROMANO, Lucia Regina Vieira. **O esforço em tornar-se: a experiência da metamorfose mítica e do corpo ancestral.** São Paulo: Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho - Unesp. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho – Unesp (Instituto de Artes – IA/ SP); Professora Assistente Doutora. Atriz e pesquisadora.

## RESUMO

**O esforço em tornar-se outro: a experiência da metamorfose mítica e do corpo ancestral** registra a construção da corporeidade no espetáculo *Xapiri Xapirê, Lá Onde Dançávamos Sobre Espelhos*, criado em parceria pela Cia 8 Nova Dança e a Cia Livre de Teatro, entre 2013 e 2014. *Xapiri Xapirê* baseou-se na pesquisa sobre povos ameríndios, para a criação de um trabalho híbrido entre teatro e dança, cujo desafio criativo foi a vivência do corpo em transformação, com vistas à criação de uma corporalidade ancestral. Desmontando concepções - e preconceitos - sobre corporeidade, subjetividade e ancestralidade, a obra sugere um caminho de aproximação intercultural entre a tradição ocidental e as dos povos das florestas. Refletindo sobre a feitura do espetáculo e com base em textos de Eduardo Viveiros de Castro, Manuela Carneiro da Cunha, Renato Sztutman, Gilles Deleuze e Félix Guattari, entre outros, a cartografia dessa singular experiência desdobrará a noção de “antropofagia” enquanto um procedimento criativo em teatro, assim como a discussão sobre performatividade e representação na cena atual, revista a partir do conceito de metamorfose mítica, que substitui o “processo” pelo “acontecimento”.

**PALAVRAS-CHAVE:** antropofagia: processo criativo: teatro ritual: corporeidade: não-representação: performatividade.

## ABSTRACT

**The effort to become another: the experience of mythical metamorphosis and of the ancestral body** registers the construction of corporeality in the performance *Xapiri Xapirê, There, Where We Danced Above Mirrors*, created in partnership by Cia 8 New Free Dance and Theatre between 2013 and 2014. *Xapiri Xapirê* was based on research on Amerindian peoples, to create a hybrid work between theater and dance, whose creative challenge was the living of the body in transformation, with the purpose of creating an ancestral corporeality. Taking apart conceptions - and prejudices - about corporeality, subjectivity and ancestry, the work suggests a path of intercultural rapprochement between the Western tradition and the forest peoples traditions. Reflecting upon the making of the performance and based on texts by Eduardo Viveiros de Castro, Manuela Carneiro da Cunha, Renato Sztutman, Gilles Deleuze and Félix Guattari, among others, the mapping of this unique experience will unfold the notion of "cannibalism" as a creative procedure in theatre as well as a the debate about performativity and representation in the current scene, reinterpreted from the concept of mythic metamorphosis, which replaces the "process" by the "event".

**KEYWORDS:** cannibalism: creative process: ritual theatre: corporeality: non-representation: performativity

“E o sistema duro não interrompe o outro: o fluxo continua sob a linha, perpetuamente mutante...”<sup>1</sup>

*Xapiri Xapirê, Lá Onde Dançávamos Sobre Espelhos* estreou em São Paulo, no teatro do SESC Pinheiros, em janeiro de 2014, cumprindo temporada inicial de dois meses. O “milagre” de realizarmos uma temporada superior aos poucos dias que

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix *Milles plateaux*. Paris: Minuit. 1980. P. 270.

costumam ser oferecidos pelos programadores aos espetáculos de dança deu-se em virtude de muita insistência de nossa parte, por um lado, e da caracterização da obra como um gênero híbrido, entre o teatro de movimento e a dança contemporânea.

Embora a criação contemporânea resista às caixinhas desta ou daquela linguagem, o sistema que circunda o fazer artístico tende a tomar as classificações mais tradicionais como uma medida de segurança, cerceando a mobilidade genuína e necessária dos processos artísticos. Mas, cientes de que não teríamos o mergulho necessário para o florescimento do material em apenas uma semana de troca com o público, recusamos a estreita agenda oferecida pelos nossos parceiros institucionais. Nossa posição, por fim, conquistou interlocutores sensíveis à necessidade desse tipo de trabalho, mais insubmisso às leis da arte-mercadoria. Portanto, nomear o espetáculo como um híbrido marcou também uma postura de resistência.

Além disso, o hibridismo reflete a natureza do projeto em sua gênese, determinada pelo encontro entre a Cia Livre de Teatro, de um lado (com a presença de Cibele Forjaz na direção geral e dramaturgia e minha, como atriz-bailarina), e a Cia 8 Nova Dança, de outro (com Lu Favoreto na direção de movimento e coreografia e Raoni Garcia, Gregory Slivar, Denise Barreto, Thiago Antunes, Fabricio Licursi e Camila Venturelli, completando o grupo de performers). A parceria entre os grupos, de certa forma, já vinha ocorrendo em trabalhos anteriores da Cia Livre, onde Lu Favoreto colabora como pesquisadora e diretora de movimento – apenas, dessa vez, faríamos uma mudança de território, atuando dentro do Grupo por ela coordenado.

O mote da pesquisa, por sua vez, fora exatamente a fusão entre a expressividade do gesto e do movimento (que costuma circunscrever as fronteiras da dança e da dança-teatro), da voz, do canto e do ritmo (que habitam o espaço da música) e da palavra e da narrativa (que são mais afeitas ao campo do teatro). Por fusão, cabe dizer, entendemos não apenas a soma dos recursos de cada uma das linguagens, mas sobretudo o choque entre suas potências, provocando a instalação de outros traçados. A redefinição das marcas territoriais entre as linguagens nos interessava tanto no que diz respeito a invenção de procedimentos de treinamento e de encadeamento dos ensaios, quanto à explosão dos alicerces mais tradicionais da cena “de dança” ou “de teatro”; o que envolveria a projeção de um outro tipo de recepção e de fruição espetacular.

Motivando nossa “investigação de linguagem” estava um interesse comum a ambos os coletivos, a aproximação entre a visão ocidental, em particular, na perspectiva urbana e localizada no sudeste do Brasil, e a cosmologia ameríndia, forma de pensamento e existência dos povos da floresta dita brasileira - por falta de termo mais preciso, ainda que a floresta atravesse os limites geopolíticos do Brasil. Desde “Vem-Vai, O Caminho dos Mortos” (de 2007), a Cia Livre vem trilhando esse caminho tortuoso entre o “asfalto” e o “mato”, em pesquisas teatrais sobre mitos ameríndios e o tema da disjunção entre vivos e mortos. A Cia 8, por sua vez, elegeu o corpo ancestral como motor de suas criações, desde o projeto "Intercâmbio Canibal", que desembocou no espetáculo “Devoração” (em 2009) e no projeto "10 anos Cia Oito – Ancestralidade no corpo" (de 2012), no qual o intercâmbio entre o humano e o animal, vegetal e o meio ambiente destaca a imaginação ameríndia. A investigação intercultural, vivenciada de maneiras diversas por cada um dos grupos, tem sido outro termo de encontro entre os percursos da Cia Livre e da Cia 8.

As companhias aproximam-se ainda na articulação da prática das artes cênicas a conceitos do campo da antropologia brasileira; tornando a reflexão teórica disparadora de processos artísticos. A leitura de textos de Eduardo Viveiros de Castro, Manuela Carneiro da Cunha, Renato Sztutman, Pedro Cesarino, Davi Kopenawa e Bruce Albert e a apropriação de seus argumentos e olhares sobre o pensamento americanista e ameríndio nutre a experimentação. A operação, talvez perversa aos olhos da antropologia, ofereceu a ambos os grupos um novo vocabulário e a adoção de práticas criativas singulares. Na Cia Livre, o termo “canibalização” anuncia tanto a colaboração entre as áreas dos estudos antropológicos e das artes cênicas, quanto alguns procedimentos de tradução entre teoria e prática. Experimentos e cenas, por exemplo, são para nós “devorações cênicas”, enquanto que o tipo de procedimento colaborativo desenvolvido para a imersão no material temático e a criação do tecido dramaturgico e das cenas recebe o nome de “antropofagia” e segue sua lógica.

Conforme descrito por Viveiros de Castro, “pensar canibal” é “ser canibal”: estudando os Araweté, em relação às descrições das práticas cerimoniais dos Tupinambás no século XVI, o autor analisa o fato de que alguns povos ameríndios abriram mão das práticas de devoração dos inimigos associadas à guerra, mas não de sua “metafísica”. Viveiros defende que a lógica antropófaga continua a nortear a forma como os Araeweté (e, de forma extensiva, outros povos indígenas tupi-guaraní) lidam com o “outro”, tornando parte de si mesmos os elementos (culturais)

exógenos e cultivando ritualmente a anexação como forma de vencer o confronto e a dominação e de se reconhecerem como um grupo. Portanto, a devoração canibal, vista como uma valorização da alteridade, determina tanto o fechamento quanto a abertura dessas comunidades, ou seja, o próprio devir pessoal e coletivo.

Para o antropólogo carioca, ainda, a antropofagia como princípio é uma atitude “anti-colonialista”. Redimensionando o impulso de Oswald de Andrade sobre a antropofagia modernista (SZTUTMAN, 2008), examina conceitos mais atualizados sobre as populações ameríndias, levando as “intuições poéticas” do autor do “Manifesto Antropófago” na direção de uma filosofia mais propriamente ameríndia, traduzida por ele no perspectivismo ameríndio (conceito que elaborou em conjunto com Tania Stolze Lima, dialogando com Gilles Deleuze e Felix Guattari). Para a Cia. Livre, portanto, “antropofagizar” é uma estratégia de apropriação, que se desdobra em “tecnologias da cena” e em procedimentos de trabalho, dentre os quais os *workshops* de devoração e tantas invenções que permitem se não tomarmos literalmente as corporeidades dos outros, ocuparmos suas ideias e seus “jeitos”. Segundo Sztutman:

(...) o perspectivismo é um conceito antropológico, sobretudo porque é extraído de um conceito indígena, porque é “a antropologia indígena por excelência”. Antropologia baseada na ideia de que, antes de buscar uma reflexão sobre o outro, é preciso buscar a reflexão do outro e, então, experimentarmos-nos outros, sabendo que tais posições – eu e outro, sujeito e objeto, humano e não-humano – são instáveis, precárias e podem ser intercambiadas (Sztutman, 2008, p. 14).

Na Cia 8, a ideia da ancestralidade e do corpo ancestral deve créditos ao mesmo Viveiros de Castro e sua análise da cosmologia dos ameríndios, na qual comutação é palavra de ordem. As espécies não se encontram separadas, mas em frequente deslizamento, já que a condição comum é a humanidade, não exclusiva dos homens. Na síntese de Viveiros de Castro:

(...) os animais são gente, ou se vêem como pessoas (...) a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal (Castro, 2006, p. 351).

Todos os seres que povoam o mundo partilham da condição humana e, portanto, possuem “espírito”. A diferenciação de formas com que esse espírito se manifesta no mundo visível, contudo, remete a um tempo de indiferenciação, que é o tempo do mito, um tempo ancestral que tem efeitos ainda hoje (alguns mitos, como o da cobra grande (GONGORA, 2007, SZTUTMAN, s.d), narram o evento da diferenciação). A ancestralidade, dessa forma, faz referência não a um passado histórico onde viveram nossos pais e avós, mas a um tempo-espaço no qual as transições eram evidentes e todos tinham fácil “acesso” ao “outro”, ou a essa capacidade de metamorfosear-se (hoje, restrita aos xamãs, ou a certos rituais). A experiência ancestral buscada pela Cia 8 distancia-se, então, do “culto aos mortos”, aproximando-se dos estados de descontinuidade, de rompimento com uma identidade una e estável, nos quais humano e inumano não podem ser diferenciados e a “humanidade de fundo” encontra vazão. Para Viveiros:

Um espírito na amazônia indígena é menos assim uma coisa que uma imagem, menos uma espécie de experiência, menos um termo que uma relação, menos um objeto que um evento, menos uma figura representativa transcendente que um signo do fundo universal imanente – o fundo que vem à tona no xamanismo. No sonho e na alucinação quando o humano e o não-humano, o visível e o invisível trocam de lugar (Castro, 2006, p. 351).

Diversamente das culturas de origem africana, das quais derivou a tradição europeia e, por consequência, a brasileira, predominantemente memorialistas, as culturas ameríndias não cultivam a memória dos seus ancestrais, comportamento pouco seguro para sua visão de coexistência dos múltiplos mundos e múltiplos pontos de vista. Manter a memória de um morto dificulta a separação desse morto e sua entrada no caminho dos mortos, enquanto que para o vivente, pode significar o prejuízo de sua integridade corporal. A relação entre mundos confunde perspectivas e gera doenças e novas mortes. Todos os entes são praticantes do canibalismo e uma perigosa anexação se anuncia quando o esquecimento não é devidamente trabalhado.

Na perspectiva adotada pelo grupo dirigido por Lu Favoretto, desse modo, o corpo ancestral não é aquele que nos relaciona à nossa família e linhagem (o que apontaria para uma “pessoalidade”), mas diz respeito à nossa transitoriedade e permeabilidade. O corpo ancestral coloca em diálogo a dimensão privada do sujeito e o aspecto de devir que o torna transpessoal. Por isso, o conceito relaciona-se a outro termo fundamental da leitura de Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha (2013) para

o pensamento ameríndio, que é a polifonia da pessoa humana. A pessoa divide-se em muitas, podendo existir até mais de seis “eus” num só “ente”, dividido entre o espírito do sopro, do lado direito, do lado esquerdo, da sombra, do cocô, do xixi, da sombra etc, conforme descrito por Cesarino (2011).

Esses “eus” diversos estão abrigados na mesma corporeidade, embora possuam certa independência. Aos xamãs é dada a possibilidade de viver suas diversas pessoas com maior autonomia, uma vez que podem estar entre mundos e estabelecer relações com povos diversos. Essa multiplicidade de “eus” provoca, por sua vez, uma multiplicação de pontos de vista: uma onça é também um ente e, assim como um homem, vê o mundo a seu modo. O que um homem chama de “onça”, para uma “paca” pode bem ser um “homem”; enquanto que para a “onça”, um “homem” será uma “paca”: na lógica da devoração, quando todos podem ser predador e presa, ser isto ou aquilo depende das condições do encontro.

O corpo aberto às flutuações e transformações de identidade rompe com a ilusão de substância (BUTLER, 2003) que garante, na visão iluminista ainda dominante no nosso entendimento de corpo e de subjetividade, os sentidos de unidade e de continuidade; os quais permitem fundamentar categorias tais como autoria e genialidade, tão caras às artes.

Nas artes da cena, o fechamento da pessoa humana permite o desenho da personagem (mais afastado ou aproximado do mundo “real”), no modelo conceitual dramático. A perda de parâmetros fixos para o “real”, por outro lado, desestabiliza a própria mimese enquanto representação, ou seja, articulada somente como construção de um campo ficcional que atualiza a realidade a partir de um enquadramento pela linguagem. Desestabilizados os sujeitos do enunciado, não parece sustentável a manutenção do mesmo acordo ficcional, nem da mesma lógica de articulação da representação cênica: cumpre modular a autonomia da obra ao compromisso com a realidade.

Sztutman ressalta que o contato com os saberes ameríndios nos oferece não apenas exemplos de outras ontologias, mas a descoberta de tecnologias desconhecidas para o Ocidente: “este saber pelos saberes dos ameríndios, põe em xeque a supremacia do pensamento ocidental-moderno fazendo-o experimentar outras ontologias, outras epistemologias e também outras tecnologias.” (SZTUTMAN, 2008, p.9). Em termos do problema de como trazer ao palco a procura pelo corpo ancestral, sabíamos que outra tecnologia para a organização dos signos da cena deveria emergir,

não fundamentada na ordem da representação<sup>2</sup>. O sentido de “ilusão” sugerido pelos recursos à transformação do corpo nos estados de loucura, de desdobramentos xamânicos ou de sonhos - algumas pistas indicadas pela literatura sobre o corpo ancestral - nos conduziria muito mais para um “teatro performativo” do que para um “teatro teatral” (FÉRAL, 2008).

Sabíamos também que a cena não faria as vezes de um ritual, no sentido estrito do termo, visto que pela natureza do material - no qual os destinatários dos eventos são os espíritos e seus partícipes, iniciados e/ou especialistas - carecíamos tanto de uma qualificação particular, quanto do mergulho profundo em uma outra experiência cultural. Contrariamente, queríamos preservar a estrutura do “evento cênico”, ainda que a experiência corporal pretendida e já apontada nos ensaios fosse concreta, tangível. O caminho de tradução dessa “proposição complexa da realidade”, capturando a particularidade do nosso encontro com ela - através não do contato direto com os ameríndios, mas de seus comentadores - precisava retornar ao lugar do sensível, ou seja da corporeidade. Segundo Viveiros:

O antropólogo que primeiro efetivamente tematizou a questão da corporalidade na América do Sul foi Lévi-Strauss, nas *Mitológicas*, uma obra monumental sobre a “lógica das qualidades sensíveis”, qualidades do mundo apreendidas no corpo ou/e pelo corpo: cheiros, gostos, cores, texturas, propriedades sensoriais e sensíveis. Ele ali demonstrava como era possível a um pensamento articular proposições complexas sobre a realidade a partir de categorias da experiência concreta (apud Sztutman, 2008, p. 9).

A evidenciação das qualidades sensíveis através da materialidade do real da cena, pulsando através dos “cheiros, gostos, cores, texturas etc” deveria convocar *performers* e espectadores a um outro tipo de confronto com o *fazer*. Assim, ao invés de *tomar* “as corporeidades dos outros”, passamos a *ocupar* suas ideias e jeitos. *Ocupar*, uma maneira específica de *atuar*, seria colocar em cena o processo e o aspecto lúdico do evento em sua atualidade (como descreve Féral), operando em paralelo à experiência dos ameríndios, sem a pretensão de procurar uma verdade pertinente a eles, nem de comprovar sua efetividade:

---

<sup>2</sup> FISCHER-LICHTE, 2007. A autora define a diferença em termos da tensão entre as ordens da presença (trato do corpo real, fenomenal; o acionamento do imaginário gerando associações a partir da coisa apresentada, de forma mais imprevista) e da representação (universo ficcional; o que produz sentido na cena está relacionado à personagem ).

De fato, no cerne da noção de performance reside uma segunda consideração, a de que as obras performativas *não são verdadeiras, nem falsas*. Elas simplesmente sobrevivem. “As play acts, performative are not ‘true’ or ‘false’, ‘right’ or ‘wrong’, they happen” disse Schechner (2002, p. 127). (FÉRAL, 2008, p. 13)

No modelo de presença e jogo que se desenhava nos ensaios de *Xapiri Xapiripê*, a tarefa de desmontar a teatralidade e o jogo implícito da convencionalização, tornando-o explícito, instaurava, legitimava nossa própria feitura. Assim, o invisível tornou visível, característico da experiência ritual, no nosso caso, fazia referência antes à desconstrução da estabilidade dos signos, dos sentidos da cena, do que à manifestação dos “espíritos xapiris” propriamente ditos. No lugar da intenção de atender à representação mimética clássica, de repetição de um outro real, abandonamos o amparo da fabulação e trouxemos para o plano de frente o nosso engajamento, motivados em dar visibilidade ao esforço por “tornar-se”.

Na dimensão do *modo de enunciação*, descobrimos uma forma de revelar nossa ancestralidade através de uma espécie de duplo-imagem, um desdobramento da presença, favorecendo uma comunicação cujo mote seria a “troca de pele”, ou o estado de trânsito, liminar<sup>3</sup>:

Se pudermos generalizar o que ele está dizendo para outros povos amazônicos, então ancestral é a forma humana dos seres não humanos, é a "alma" ou "imagem" desses seres. E, para ver esses ancestrais, os humanos teriam que desprender sua "alma" - imagem ou duplo, o que significa morrer, mesmo que episodicamente (sonhar, alucinar, ficar doente, perder-se na mata..). É o duplo / alma / imagem do humano que pode se comunicar com o duplo / alma / imagem dos não-humanos, isto é, esses ancestrais. (Sztutman, 2013, s.n)

A leitura de Deleuze e Guattari (1980) nos auxiliou na persecução do problema, aludindo à imagística ameríndia por vias mais próximas do nosso horizonte e inspirando sua devoração em pelo o menos três aspectos referentes à “interpretação”: no projeto de um devir não-humano (a possibilidade de transformações múltiplas do corpo através de afetos animais, vegetais e

---

<sup>3</sup> Segundo Victor Turner: “Os atributos de liminaridade, ou de personae (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais.” In TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974. P. 119.



sobrenaturais); na procura por uma desidentificação da nossa personalidade, a partir da desfiguração do rosto (na ideia de uma “rostidade” que encarna o valor régio da identidade) e na constituição de um corpo que extrapola o organismo e que não forma um todo (“o corpo sem órgãos”). Nas palavras de Sztutman:

As ideias de indiscernibilidade e de devir, como trabalhadas por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, garantem a compreensão desse "estado ancestral" que buscamos conceitualizar; estado que é alheio à identidade, que não está apenas na origem, mas que pode significar um vir-a-ser. Estado ancestral, sobretudo, que pode ser vivido, experimentado no corpo; corpo que se faz palco para a interação entre diferentes subjetividades, para inúmeras alterações (Sztutman, 2013, s.n).

A explicitação dessa não-identidade, propiciada pela mutação constante, abre espaço à flutuação entre aparições diversas do “sujeito destacado da extensão”, segundo Cesarino (2006), que é sustentado pelo “agente do canto” (o xamã, na experiência ameríndia, e o/a performer, na cena). Cada uma dessas aparições-figuras são modos de ação, irredutíveis a uma essência individual ou genérica (nem mesmo a junção entre humanos e não-humanos, mas a diferença entre eles); configurações que não são duradouras em seu aspecto extensivo (sempre, portanto, sendo antes aquilo que virão a ser depois), mas “intensivas” – uma sobreposta à outra, criando uma percepção adensada para o campo da presença cênica e uma corporalidade rica em dinamismo:

Os fenômenos de sobreposição e repetição muito nos dizem de personificações e replicações, isto é, de pessoas paralelas a si mesmas entre seus duplos e corpos, de imagens e padrões duplicados que são eles próprios duplos, de cantos que são modos de ação sobre outros duplos partidos de seus corpos (Cesarino, 2006, p. 126).

A invenção de um outro “regime de metamorfose”, em *Xapiri Xapiripê*, foi motivado pela natureza do material temático (o corpo ancestral), pelos procedimentos de treinamento escolhidos pelo coletivo de participantes, em razão das intenções de criação (os quais discuto no texto “A criação da intérprete nas fronteiras: onde (re)nasce a linguagem?”, em publicação na Revista da Unesp) e pela acumulação de informações e desejos gerada no processo. Sua lógica floresceu a partir de um princípio de constituição do sujeito na perspectiva ameríndia que encontrou

ressonâncias diretas na teoria pós-estruturalista de Deleuze e Guattari (também lidos por Viveiros de Castro), “devorados” durante a criação e vivenciados no corpo.

Em análise posterior ao processo, a “multiplicidade qualitativa”, a que se refere Viveiros de Castro em sua leitura do tempo do mito me conduziu às relações aqui estabelecidas com a teoria da performance<sup>4</sup>, definindo com maior precisão a modalidade de ação-presença que recusa a mimese e a processualidade da história, em favor da metamorfose do acontecimento, ou de um devir (quando é rompida a linearidade entre os afetos e a figura, explorando a heterogeneidade de estados, intensamente sobrepostos). Segundo o autor:

(...) a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados heterogêneos), não um processo de mudança (uma transposição extensiva de estados homogêneos). Mito não é história justamente porque metamorfose não é processo, “ainda” não é processo e “jamais foi” processo; a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo — ela é um devir (Castro, 2006, p. 323).

Esse texto buscou delimitar os parâmetros sobre a construção da interpretação em *Xapiri Xapirê*, destacando seu pensamento sobre a natureza do estar-em-cena – com o emprego das ferramentas inspiradas pela ontologia ameríndia - e abrindo caminho para a observação das práticas do ensaio e das alterações do corpo nesse processo em particular. Essa verificação da teoria aplicada à prática dependerá de outras narrativas, complementares à reflexão aqui apresentada.

Lucia Romano

### Referências:

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. São Paulo: Civilização Brasileira. 2003.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A floresta de cristal* - notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. In cadernos de campo, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, São Paulo: PPGAS/USP, 2006.

---

<sup>4</sup> SCHECHNER, 2006. Para o autor, a performance caracteriza-se pela “desconexão de causa e efeito entre o significado e o mundo”.

- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska: Poética do xamanismo na amazônia*. São Paulo: Perspectiva. 2011.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *Mana*, Rio de Janeiro , v. 12, n. 1, abr. 2006 . Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132006000100004&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 02 nov. 2014.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie II*. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, Brasil, v. 8, p. 197-210, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 01 Nov. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>.
- FISCHER-LICHTE, Érika. *Realité et fiction dans le théâtre contemporain. Registre 11/12*, Paris: Sorbonne/Nouvelle, 2007.
- GONGORA, Majori Fávero. *No Rastro da Cobra-Grande - Variações míticas e sociocosmológicas: a questão da diferença na região das Guianas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, FFLCH, Departamento de Antropologia – USP/SP. 2007. Disponível em: <http://www.usp.br/nhii/biblioteca/MajoriGongora2007.pdf>.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Plon, 2010.
- SCHECHNER, R. "Performativity". *Performance Studies: an Introduction*. New York & Londres: Routledge, 2006, p. 123-169.
- SZTUTMAN, Renato (org). *Eduardo Viveiros de Castro*. Col. Encontros. Ed. Azougue, 2008.
- \_\_\_\_\_ . "Entre dois Tempos". Texto apresentado ao Fomento à Dança pela Cia 8 Nova Dança. 2013. (não publicado)
- \_\_\_\_\_ . "As cidades e suas margens" - Seminário Internacional de Arte Pública. "Mitologia fluvial, civilização submersa" (não publicado)
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974. P. 119.