

**Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Artes Cênicas – CEN**

**Em busca da poética corporal brasileira:
uma análise de cenas fílmicas e teatrais de *Madame Satã***

MARGOT DRAVET XAVIER

14/0153373

Monografia de trabalho de conclusão de curso apresentada ao Departamento de Artes Cênicas/Ida/UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientadora: Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto

Brasília,

Novembro, 2017

Monografia apresentada aos professores:

Professora Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (UnB)

Orientadora

Professora Dra. Luciana Hartmann (UnB)

Membro da banca

Professor Me. Alan Santos de Oliveira (UCB)

Membro da banca

Agradecimentos

Agradeço a todos que vieram antes de mim, a todas as forças ancestrais que possibilitaram minha existência.

Agradeço a Exu, todos os orixás e meu pai de santo por me abrirem caminhos e pelas vivências do universo espiritual.

Agradeço a minha orientadora pela confiança e pela troca estabelecida ao longo de todo o curso.

Agradeço a minha mãe que caminha ao meu lado e me auxilia em todos os aspectos da minha vida, inclusive o acadêmico.

Agradeço ao meu pai por fazer parte da minha história possibilitando que eu chegasse até aqui, pelas experiências compartilhadas e pelo carinho.

Agradeço ao meu irmão que sempre se prontifica a me ajudar e que é visto por mim como fonte de inspiração.

Agradeço aos meus amigos e professores que me acompanharam ao longo do curso e me auxiliaram no processo de reflexão teatral.

Agradeço a você, leitor, que por ventura se interessar em me ler.

Resumo

A proposta do presente trabalho é de tentar identificar um corpo brasileiro que se desenvolveu a partir de influências africanas, indígenas e europeias. Parte da noção de processo civilizador e posteriormente de antropofagia para entender como esse corpo se constitui em sua brasilidade. Analisa o corpo na cena cinematográfica, através do filme *Madame Satã* (2002), na cena teatral e também na cena cotidiana. A metodologia utilizada foi essencialmente teórica, seguida de uma aplicação na análise fílmica e teatral. Identificamos características como a sensualidade, a incorporação, a propensão à dança, a importância da música, entre outras, que nos permitem traçar os contornos de um corpo brasileiro não estereotipado, e sim poético, em permanente processo de reconstrução.

Palavras-chave: Corpo. Brasilidade. Teatro. Cinema. Antropofagia.

Abstract

This work seeks to identify the Brazilian body as one whose development was impacted by African, Indigenous and European influences. We will use Norbert Elias' idea of civilizing process and the idea of cannibalism in order to understand how this body is constituted in its Brazilianness. We will analyse the representations of the body in a movie (Madame Satã, 2002), in the theatre as well as in our everyday experience. We will develop a theoretical framework which will be applied in the analysis of specific film and theatre. Finally, we will identify characteristics such as sensuality, spiritualism, the inclination to dance, the importance of music, among others, which will allow us to conceive a Brazilian body free from stereotypes, but poetic in a permanent reconstruction process.

Key-words: Body. Brazilianness. Theater. Cinema. Cannibalism.

Sumário

Introdução	7
Capítulo I – O corpo antropofágico: as influências indígenas, africanas e europeias	10
Capítulo II – O corpo brasileiro em <i>Madame Satã</i>	21
Considerações finais	32
Referências	34

Introdução

Levando em consideração as propostas de teatro desenvolvidas por Jacques Lecoq (2006, 2010), Grotowski (1992), Antonin Artaud (2006) e outros pensadores das artes cênicas, o ator tem como principal matéria a ser trabalhada o seu próprio corpo, ou, em outras palavras, o seu próprio ser, tendo em vista que é através deste que a dramaticidade pode ser expressada. O conceito estabelecido por Constantin Stanislavski (2010) de circunstância interna pode ser alcançado quando se tem um controle e domínio respiratório, muscular, etc. Ou seja, no que diz respeito à interpretação teatral, o corpo está, necessariamente, colocado como o centro. É a partir desta reflexão que nos surgem questões sobre este corpo.

A busca do ator pela presença cênica corporal não é traçada apenas considerando as influências técnicas, orgânicas e biológicas, mas também tem como fator de impacto importante na relação cultural e social que o indivíduo estabelece para a constituição de si, de seu próprio corpo, bem como das corporalidades que são criadas pelo ator em cena. Atualmente, a frequência de debates acadêmicos de diferentes âmbitos - como o de gênero e raça, por exemplo - que propõem como objeto de pesquisa a problematização deste corpo que também é socialmente e culturalmente construído, tem crescido consideravelmente, aumentando também a visibilidade do assunto.

Foi a partir da vasta obra de Michel Foucault, na França, que o pensamento ocidental tomou consciência de que o corpo não é apenas um organismo biológico, mas também cumpre um importante papel nas relações de poder que se estabelecem na sociedade. Esse fenômeno foi denominado desde então o “biopoder” (FOUCAULT, 1977). Não desenvolveremos as teorias Foucaultianas ao longo do trabalho, mas tomamos o conceito de corpo social e culturalmente construído como uma premissa para tratar do corpo brasileiro principalmente a partir de um olhar que se construiu ao longo de todo um processo civilizatório. Mas também a partir da percepção desta construção como um processo poético e não estereotipado, como veremos adiante com a noção de antropofagia.

A teoria que embasa nossa perspectiva aqui é a de Norbert Elias (1994). Para o autor, o termo civilização diz respeito ao comportamento e à conduta das pessoas, levando em consideração a qualidade social, o modo de falar, de se vestir, de se colocar e assim por diante. A partir desta ideia, buscamos entender como se deu o processo civilizatório que foi imposto pelos europeus aos brasileiros, bem como a noção de antropofagia entendida aqui como uma reação brasileira da arte à imposição do processo civilizatório. Para tanto, utilizamos também

o *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade para analisar a resistência que persiste na construção poética deste corpo brasileiro.

Sendo assim, propomos uma reflexão acerca das problemáticas que serviram de fio condutor para o desenvolvimento desta monografia: Como o conceito de antropofagia pode ser identificado na construção do corpo brasileiro? Como o corpo brasileiro se expressa nas artes cênicas? Que corpo é esse? Africano, indígena, europeu? Ou outra coisa? Foi, então, a partir destas questões que norteamos o presente trabalho, através de uma abordagem essencialmente teórica, mas também utilizando recursos adquiridos através de experiências vivenciadas ao longo de uma formação teatral para fazermos uma análise do filme *Madame Satã*, bem como de uma cena teatral, também de *Madame Satã*.¹

O corpo do texto foi dividido em dois capítulos. O primeiro, chamado “O corpo antropofágico: as influências indígenas, africanas e europeias”, onde contextualizamos historicamente o processo em que o índio brasileiro teve, a partir de uma imposição europeia que surgiu durante o processo civilizatório, o corpo vestido. Passando também pelo aspecto da carga social e simbólica que tais vestimentas passam a ter, uma vez que o processo civilizatório se efetivou, definindo classe, gênero, postura corporal e assim por diante.

Posteriormente, tratamos da relação que a arte estabelece, através do movimento antropófago, com as mudanças que a chegada dos europeus ao Brasil trouxe para os costumes dos brasileiros, como por exemplo, não usar mais as mãos para comer, não tocar nem falar a respeito de partes íntimas do corpo e não deixá-las à mostra. Para tanto, citamos a peça radiofônica de Antonin Artaud *Para dar um fim no juízo de deus* dirigida por José Celso em 2016 que é preenchida de elementos considerados, de acordo com a lógica europeia, não civilizados. Dessa forma, consideramos que a peça poderia ser interpretada como uma crítica ao desenvolvimento da sociedade brasileira que em vários sentidos está subordinada às influências europeias e rejeita os aspectos ditos selvagens, em que o homem estabelece uma relação de proximidade com a natureza.

Ainda, as influências trazidas pelas nações africanas ao Brasil quanto à noção de Exu como sendo a divindade que representa a transformação, o movimento e o caos; as danças que se fazem presentes na ritualística dos cultos a todos orixás e são também acompanhadas de músicas – que geralmente consistem, minimamente em tambores, palmas e vozes – servem de

¹ A cena teatral de *Madame Satã* analisada no presente trabalho foi interpretada por alunos de Artes Cênicas na disciplina de Projeto em Interpretação Teatral 1 – da qual fazíamos parte interpretando personagens de outras cenas fílmicas: *Psicanalista de Donnie Darko*, *Garçonete de Relatos Selvagens* e *Kathryn de Segundas Intenções* –, ministrada pela professora Felícia Johansson.

base para analisarmos, ao longo do texto, o lugar e a história da expressão corporal brasileira. Propomos, ainda, reconhecer a presença de tais elementos, não só em seu ambiente sagrado, mas também em ambientes e circunstâncias que podem ser consideradas profanas. Veremos que tais ambientes estão carregados de mística e sacralidade.

Já no segundo capítulo, partimos dos conceitos abordados inicialmente acerca da construção do corpo brasileiro e fazemos uma análise da presença deste corpo nos dois processos de Madame Satã trabalhados por nós – o filme original e a cena trabalhada pelos alunos do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília – observando a presença de elementos como o canto, a dança, a incorporação, o giro, a capoeira e o discurso, que demonstram como, de fato, o brasileiro, apesar de passar pelo processo de embranquecimento com a chegada dos europeus, manteve também a dinâmica própria das culturas africanas e indígenas.

Capítulo I – O corpo antropofágico: a influência indígena, africana e europeia

Para iniciar, partimos do *Manifesto Antropófago* escrito por Oswald de Andrade em 1928, ou melhor, “ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha” e nos atemos ao discurso sobre o corpo ali contido. Em seu texto, a transformação do corpo brasileiro se dá inicialmente através da colonização, quando os europeus impõem o corpo vestido. As roupas trouxeram consigo uma ruptura: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido.” (ANDRADE, 1976, p.3).

Esta ruptura, que surgiu a partir do momento em que o índio foi brutalmente forçado a vestir-se com as roupas trazidas pelos brancos, diz respeito a uma separação que se estabeleceu entre o homem e o mundo exterior. Quando o corpo nu passou a adotar as roupas, foi como se surgisse uma outra existência, desta vez isolada, que, através do processo civilizatório, fez com que ele deixasse de fazer parte da natureza. Este movimento vai em oposição aos hábitos indígenas que se fazem integrantes do mundo natural, incluindo todos os seres vivos numa relação não só de proximidade, mas de participação e inclusão. Mais abaixo, Andrade reforça esta ideia ao falar de “Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.” (ANDRADE, 1976, p. 3) que diz respeito exatamente ao corpo que não se distancia da natureza e nem se considera superior aos animais irracionais.

O hábito europeu de estar sempre vestido, que passou a ser adotado pelos brasileiros, implicou também na adoção de uma postura corporal, seja na forma de se sentar para comer, seja na descrição dos gestos. Quanto mais os corpos pareciam animalizados e selvagens, mais eram repreendidos pela educação portuguesa que estava sendo imposta através do processo civilizatório, justamente pela demonização que o cristianismo atribui ao corpo selvagem. No processo civilizatório, manter o corpo reto foi muito importante para que houvesse um maior distanciamento entre os homens (animais racionais) e os macacos (animais irracionais), entre os civilizados e os selvagens.

Ainda hoje, percebemos o reflexo deste processo ao observarmos a forma de cada indivíduo se portar corporalmente. É comum que socialmente se defina, apenas ao observar os gestos e posturas de um sujeito – que vêm acompanhados de determinadas roupas, certamente condizentes com seus comportamentos – a sua classificação social, ou a origem deste: se é habituado ao ambiente urbano ou rural, se é favorecido ou não economicamente e assim por diante.

De acordo com a forma como a caneta e o garfo são segurados, por exemplo, ou como

se anda e se senta, é possível fazer análises e chegar a conclusões sobre os indivíduos. Este é um processo que se dá frequentemente no contexto urbano. Para exemplificar, basta observarmos que a entrada de pessoas que estão de camisa regata, bermuda ou sandálias em todos os órgãos públicos que têm função representativa da nação, como o Senado, a Câmara, o Palácio do Itamaraty, entre tantos outros ambientes, é proibida. Da mesma forma que a entrada de pedintes e moradores de rua também é proibida em shoppings e o único parâmetro para determinar quem são estes sujeitos é a análise visual feita pelos seguranças do local.

É possível compreender, portanto, que não é natural para os humanos terem posturas corporais sempre retas, ou saberem segurar determinados objetos como mandam as regras civilizatórias. É preciso um esforço para alcançar a expressão corporal desejada socialmente. Há uma busca pedagógica do homem civilizado branco como algo que tem de ser reaprendido como que para se sentir integrante da sociedade e as variações dos corpos se dão de acordo com as culturas de cada região, país, cultura ou grupo social.

No filme *Les deux voyages de Jacques Lecoq* (2006), o pedagogo e encenador francês Jacques Lecoq exemplifica através de exercícios teatrais - dentro de outro contexto - como este processo se dá não só na corporeidade, mas também na relação do corpo com as palavras. No capítulo "*Les mots et les verbes*", Lecoq pede para que os alunos se dividam em grupos de acordo com seus países de origem e que falem determinada palavra, mas cada grupo falará em sua língua natal e então irá adicionar à palavra um movimento que seja condizente com sua sonoridade e seu valor cultural, de modo que o que é dito e o que é feito sejam a mesma coisa.

Fica claro através deste exercício que há ressignificações e corpos diferentes tanto em grandes proporções, quando levamos em consideração a região de origem, quanto em instâncias menores quando consideramos a individualidade de cada ser humano. Este fenômeno que podemos observar ainda hoje pode ser considerado como uma consequência direta de todo o processo civilizatório e da relação que se estabeleceu entre o indivíduo e seu corpo.

Aqui quando fazemos referência ao conceito de civilização, não consideramos a vastidão de significados que a palavra traz consigo - abrangendo desde os avanços do conhecimento científico e os costumes de um grupo de pessoas, até o modo como são preparados os alimentos e a forma de punição estabelecida pelo grupo - tendo em vista que ao considerarmos o termo em sua completude, não há como definir o que é "incivilizado" ou "civilizado". Portanto, utilizaremos o termo com o sentido desenvolvido por Norbert Elias (1994), em que a civilização é considerada uma "consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional." (ELIAS, 1994, p. 23).

É importante ressaltar a diferença que deve ser estabelecida entre os termos “cultura” e “civilização”, considerando que o primeiro diz respeito a identidades particulares de um grupo, enquanto que o segundo “inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores” (idem, p. 25). A ideia de civilização se refere primariamente ao comportamento e à forma de conduta das pessoas, levando em consideração sua qualidade social, seu modo de falar, de se vestir e de se colocar. Tendo em vista que estes padrões variam de acordo com a época, o termo “civilização” também está permanentemente em transformação.

Desde a Idade Média, o pensamento ocidental se fundamentou em conceitos cristãos, passando por um processo civilizatório que se intensificou na transição para o Renascimento. Nesse período a mentalidade, primordialmente da corte, passou por transformações radicais que culminaram no século XVII com o individualismo. Norbert Elias (1994), em seu livro “O Processo Civilizador”, mostra claramente esse processo através de trechos dos vários tratados de civildade publicados por diversos autores ao longo dos séculos.

Em seu livro, Elias cita as seguintes regras, escritas por Erasmo de Roterdão, em seu livro *De civilitate morum puerilium*, de 1530:

A pessoa bem educada sempre deve evitar expor, sem necessidade, as partes as quais a natureza atribuiu pudor. Se a necessidade lhe compete, isto deve ser feito com decência e reserva, mesmo que ninguém mais esteja presente. Isto porque os anjos estão sempre presentes e nada mais lhes agrada em um menino do que pudor, o companheiro e guardião da decência. [...] É indelicado cumprimentar alguém que esteja urinando ou defecando... (ROTerdão apud ELIAS, 1994, p. 136)

Mais adiante, o autor cita escritos de Richard Weste em seu livro *The Booke of Demeanor and the Allowance and Dissallowance of Certain Misdemeanors in Companie* de 1619: “Não permitas que teus membros íntimos sejam expostos à vista: é mui vergonhoso e execrando, detestável e rude.” (WESTE apud ELIAS, 1994, p. 137).

Norbert Elias ainda cita a norma escrita no livro *De Les Regles de la biensearuru: e et de la civilite chretienne*, escrito por de La Salle em 1729, que diz que: “Não é nunca correto referir-se a partes do corpo que devem ficar cobertas nem de certas necessidades corporais a que a Natureza nos sujeitou, nem mesmo mencioná-las.” (LA SALLE apud ELIAS, 1994, p. 138).

É interessante observar que isto se deu de tal forma que, na atualidade, essas injunções citadas acima nos parecem irrisórias, cômicas. As recomendações soam desnecessárias. Por outro lado, surgiu o movimento de tentar se libertar de algumas das normas, passando a questionar a origem e a razão pelas quais elas existem. Este processo se deu em diversas

instâncias, tanto teóricas quanto artísticas. A antropofagia cultural é um exemplo disso.

A ideia da antropofagia cultural, também associa o processo de conhecimento e aquisição de saber a um fenômeno que diz respeito ao corpo vivo. Manifestações artísticas presentes, por exemplo, no teatro de José Celso Martinez Corrêa contribuem para tornar explícita essa relação tênue entre cultura e natureza, indo absolutamente contra as imposições europeias que surgiram durante a colonização. Para tanto, um caminho de resgate e reconhecimento da própria cultura é traçado. Para além dos movimentos dos modernistas e do tropicalismo, José Celso, nos anos 1960 e 1970 adere ao movimento antropófago e mantém viva a concepção de cultura, encenando-a e vivenciando-a no palco até hoje, sendo esta uma das questões que o faz expor, por exemplo, corpos nus em cena, ritos e até excrementos corporais.²

O fundamento no Tropicalismo é a antropofagia e só a antropofagia nos une. [...] Há que se conseguir pensar na terra em transe, pensar plugadamente. Seu corpo elétrico se plugar no corpo elétrico do que se chamava o 'terceiro mundo' - aquele que não é o universo civilizador, mas um universo bárbaro que traz uma outra civilização - conseguir pensar nas forças em movimento, pensar que existe o movimento sem terra, que existe a bandidagem e que por trás da bandidagem há o rap como possibilidade de uma revolução cultural, uma continuação da revolução cultural. O tropicalismo tem que ser apreciado no que ele tem exatamente de eterno, de quase universal, de mais nietzschiano, de mais vital. (CORRÊA, S/P, S/D.)

Percebe-se uma descolonização da língua, do corpo e da arte. Uma necessidade de não se deixar invadir pelos colonizadores da cultura brasileira: os portugueses; franceses, colonizadores do movimento artístico e, depois, norte americanos, por meio da indústria cultural e da grande mídia. José Celso, ao reviver o movimento antropofágico, luta contra isso e adquire uma postura de resistência da cultura às imposições hegemônicas.

A peça radiofônica *Para dar um fim no juízo de deus* de autoria de Antonin Artaud e adaptada por José Celso Corrêa (2016) é um exemplo desse movimento de antropofagia cultural onde surge uma possibilidade de libertação do corpo. A peça foi escrita por Artaud em 1947, iria ao ar em 1948, porém sua veiculação foi proibida, devido às obscenidades e à violência do texto. Apenas uma gravação privada foi concedida, o que deixou Artaud, poucos dias antes de sua morte, desolado.

Quase 50 anos mais tarde, em 1996, José Celso e o Teatro Oficina realizaram a primeira

² Através desta afirmação não desconsideramos a influência que os rituais gregos também tiveram para o teatro proposto por José Celso, mas arriscamos dizer ainda que, talvez as encenações feitas pelo Teatro Oficina de espetáculos de origem europeia encenados com toda sua brasilidade têm, também, fundamentos antropófagos.

montagem daquilo que pode ser considerado, como apontaram Quilici (2002) e Lima (2010) a respeito da obra de Artaud, um verdadeiro ritual mágico. Ou seja, um teatro que se reaproxima dos rituais primitivos, enfatizando seu caráter mágico, religioso e que funcione como mecanismo de representação de valores, crenças e significados expressos através de ações corporais.

Novamente, em 2016, a companhia atualiza a montagem com adaptações ao novo cenário político do Brasil. O espetáculo foi apresentado no Teatro da Caixa Cultural de Brasília, de 14 a 24 de abril de 2016. José Celso parecia trazer das profundezas do Hades da loucura, um Artaud Momo, nascido da tempestade e do ventre de Iemanjá e propôs ao espectador que ele seja imediatamente convidado a abrir-se para esse renascimento e participar da cena, sendo imerso em um universo corpóreo-verborrágico.

Com a proposta de incorporar fisicamente o Verbo, defender o corpo sem órgãos e decretar o fim do juízo de Deus, o espetáculo mistura discursos políticos sobre a América dominada, o genocídio indígena, a noite negra do iluminismo e então reluz um Xamã que dá lugar a um grande baile em que a cruz cristã é destruída e substituída pelo símbolo da ferradura do cavaleiro nu, temperada com sangue humano.

São duas horas de espetáculo onde o corpo passa por um processo de descolonização, por exemplo quando há sêmen, sangue e excrementos sendo produzidos em cena pelos próprios atores, que frequentemente interagem com a plateia – inclusive utilizando-se de tais excrementos. Montagens audiovisuais e sonoplastia circundam o ambiente, envolvendo o público através de todos os sentidos. Por fim, os espectadores são convidados a invadir a cena, quando, num final grotesco, o diretor e ator José Celso conduz a experiência coletiva a um clima de enlevo e mobilização contra a morbidez política do momento.

O movimento antropófago como um todo busca retratar um fenômeno propriamente brasileiro da cultura de apropriação e recriação cultural do outro externo, como já mencionado, e do outro interno, a cultura dos ameríndios, dos afrodescendentes, etc., não negando a cultura estrangeira e também não imitando-a, mas em um processo que metaforicamente é associado ao da devoração, que é tragar para dentro, deglutir, mastigar, ruminar, assimilar, transformar e dejetar o que sobra.

Historicamente, a única verdade que nos é apresentada é a do homem branco que se depara com o corpo nu do dito indígena e se assusta, mas a proposta de Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*, é justamente de escrever a partir de um ponto de vista do brasileiro, no sentido do habitante desta terra que antes de ser chamada de Brasil já era terra deste povo, *Terra*

Brasilis. Andrade passa então a adotar o ponto de vista do indígena e mostra o processo de ter um corpo sendo vestido para o qual o questionamento existencial não é “*To be or not to be*”, como propôs Sheakspeare em Hamlet, mas sim “Tupi, or not tupi”.

Quando Oswald de Andrade traz a questão para o contexto tupi, indígena brasileiro, ele desloca uma cultura ocidental, cartesiana, para outra lógica, a indígena, que possui uma fundamentação filosófica embasada em outros fenômenos. Dessa forma, o autor problematiza o embasamento filosófico ocidental da cultura brasileira e a desvalorização da filosofia indígena. A partir deste questionamento, estão embutidas também problemáticas acerca do genocídio indígena, onde a questão material, da sobrevivência também está implícita e o questionamento pode ser interpretado como uma provocação: “ainda há índio?”. Adotar este ponto de vista que propõe o autor, é uma busca por uma epistemologia do sul (Santos, 2012)³ que se fundamenta em uma visão de mundo diferente das epistemologias dominantes do norte.

A própria antropofagia pode ser considerada uma epistemologia do sul. Ou seja, um fundamento, uma base para um pensamento que valorize estas experiências não eurocêntricas, que vêm de outras regiões do mundo que são informadas por outras cosmovisões, outros universos simbólicos, outras maneiras de ver a vida e até a natureza. Para isso são necessárias outras formas de conhecimento, porque a lógica eurocêntrica foi construída para não valorizar outras experiências. Para exemplificar, podemos pensar o conceito de natureza como recurso natural.

Difícilmente a nossa comunidade científica conceberá a natureza de outra forma que não como um recurso natural. O rio é visto por nós como um objeto, as montanhas, o petróleo... os recursos naturais são ininterruptamente explorados. Essa concepção da natureza é a parte do pensamento eurocêntrico e hegemônico construído historicamente, como nos lembra Boaventura de Sousa Santos (2012)⁴. Mas existem outras formas de perceber a natureza. Por outro lado, se nos aproximarmos do pensamento indígena, a natureza pode ser reconhecida como um ser vivo que não está separado de nós, mas que compõe uma coisa só, não sendo, portanto, um recurso natural. É a terra mãe de onde vem tudo e por isso não é possível agredi-la e matá-la.

O homem antropófago é considerado aos olhos do europeu como um selvagem e o selvagem é aquele que vive na selva, ou seja é completamente integrado à natureza. Mas de acordo com a lógica europeia, a ideia de selvagem se contrapõe à de civilização. De fato, esse

³ <https://www.youtube.com/watch?v=URgY9H2NvZM&t=51s> Acessado em 23/09/2017, 15:00hs.

⁴ Idem.

ponto de vista se caracteriza por um eurocentrismo que só concebe uma civilização nos modos europeus, que passaria, entre outras coisas, pela catequese. O que acontece é que o índio brasileiro antropófago desenvolve um modo de civilização que está intrinsecamente relacionada com a natureza, onde estão inclusos ritos, adereços e pinturas corporais. Para ele, não existe separação entre natureza e cultura, assim como não tem separação entre corpo e espírito, mas sim múltiplas relações entre seres de naturezas diferentes. Homens, deuses, plantas e animais.

Durante o Renascimento, quando acontece a chegada dos portugueses ao Brasil, eles trazem consigo o mesmo processo civilizatório aos quais se sujeitaram e que ainda hoje vivenciam. Devido à grande influência do cristianismo sobre o pensamento europeu, houve por parte deles uma obsessão com a ideia de que o corpo e a alma eram dissociados e isso passou a ser um ponto de partida para as principais mudanças na história do Brasil, traçando um percurso que diferentemente do que fora percorrido na Europa – onde passou a haver um maior controle do corpo pela mente – não teve como consequência o domínio total do corpo, mas sim um distanciamento imposto, cujas manifestações, entendidas como selvagens pelos colonizadores, resistem.

Segundo Barrenechea (2011), essa dissociação feita no ocidente entre corpo e alma teve origem a partir do pensamento grego, com as ideias de Sócrates e Platão, bem como de Aristóteles. Posteriormente a ideia se consolidou na Idade Moderna através do pensador iluminista René Descartes e continuou se propagando também à medida que houve o desenvolvimento da biologia e que os estudos sobre o corpo humano cresceram. De acordo com o pensamento de Sócrates e de Platão, a unidade do ser é quebrada pela divisão do corpo “perecível” e da alma “imortal” adotando, portanto, posições contrárias – a alma é pura, eterna e o corpo é impuro, mortal. Já para Aristóteles, o corpo era considerado mero instrumento da alma.

O pensamento cristão também se embasou na ideia platônica dual de que o corpo é corrupto, sujo e que dificulta o desenvolvimento da alma. O corpo passa a ser associado pela igreja aos domínios do mal, do diabo: o corpo é apenas um vasilhame descartável. Essa dicotomia entre o corpo e a alma diz respeito, para Platão, nas palavras de Barrenechea, a

[...] uma mescla, uma conjunção nada harmônica de duas substâncias heterogêneas, cuja convivência não é amigável, mas de tensão, de confronto; daí que os instintos, os sentidos, os sentimentos, os amores e tudo o que diz respeito ao corpo seja considerado como ‘cárcere da alma’. (BARRENECHEA, 2011, p.5).

O corpo é tido como algo que não se relaciona com a essência humana, é considerado selvagem

e, portanto, o que é selvagem deve ser domado. A alma, então, por ser associada à pureza, à divindade, exerce esta função.

A partir deste pensamento surgem os pecados da gula e da luxúria, por exemplo. Se é atribuído ao corpo o prazer de comer acima da necessidade biológica, entende-se que o corpo passa a ter maior controle sobre o indivíduo. Quando seus instintos e seu corpo passam a ser dominantes, há algo considerado pelo moralismo cristão como “errado”, pecaminoso. É também através da lógica da dualidade que durante o processo de colonização, os teólogos e o clero buscavam identificar nos povos a presença ou não de uma alma para saber se eram de fato seres humanos e, quando chegaram à conclusão de que sim, passaram, então, a catequizá-los.

Já após o Renascimento, Spinoza (2017) em sua obra *Ética*, publicada pela primeira vez em 1677, se eleva contra essa separação de corpo e alma e suas ideias o levam a ser excomungado da igreja. Para ele, a natureza é vista como *una*, harmônica enquanto unidade. Portanto, ao julgar as paixões, o corpo e elevar a ideia de alma, criando uma dualidade, o equilíbrio natural se perde. Alma ou mente, de acordo com o autor, não está acima e nem mesmo fora do corpo, mas é, na verdade, parte dele. A mente é a potência pensante de um corpo que age.

Nietzsche (2008), por sua vez, adota uma postura que vai contra qualquer tipo de privilégio concedido ao espírito, ao consciente e à racionalidade do homem e que desvaloriza o corpo, o aspecto carnal. Diferentemente de Spinoza, para o filósofo alemão, o corpo deve ser o principal fio condutor do pensamento acerca do ser humano. De acordo com ele, é a partir do corpo que devemos pensar desde o dia a dia até as mais complexas reflexões filosóficas e, portanto, as noções de alma, consciência e razão são tidas como fantasias, ficção. Como afirma em seu livro *Assim falava Zaratustra* “Todo eu sou corpo, e nada mais; a alma não é mais que um nome para chamar algo de corpo”. (NIETZSCHE, 2008, p. 51) e, posteriormente, completa a ideia de sermos sujeitos irracionais e corporais ao afirmar que “Agora um Deus dança em mim” (NIETZSCHE, 2008, p. 60)

Aqui, o pensamento considerado consciente e racional é apenas fruto de toda a manifestação irracional de sentidos, afetos, impulsos, e instintos que estão incessantemente em movimento no corpo humano. A crítica feita pelo autor ultrapassa não só as noções platônicas do corpo e da alma, mas também a visão dicotômica, cartesiana e kantiana em que o sujeito é considerado elemento puro, ser pensante alheio aos aspectos corporais. Ao questionar tais concepções do sujeito, o filósofo propõe colocar pelo avesso este sujeito pensante, passando a ser interpretado, então, a partir de seus instintos artísticos e pelo conflito entre seus aspectos

apolíneos e dionisíacos.

Antonin Artaud em sua peça radiofônica *Para dar um fim no juízo de deus* se aproxima deste pensamento nietzscheano, bem como da ideia de antropofagia, buscando subverter a lógica, desde então vigente, antropocêntrica e ocidental. Utilizando de uma linguagem por vezes irracional, onde as palavras são escolhidas muitas vezes em função de seus sons e não apenas por causa do sentido atribuído a elas, o autor propõe então uma obra que é ao mesmo tempo poética e teatral.

Também está presente na peça a noção de corpo sem órgãos. O que o autor propõe é a busca por um desvencilhamento da lógica do dominado. Para tanto, o entendimento do corpo como um elemento que está a serviço do homem e não o contrário é fundamental para alcançar este devir animal, micróbio: “Quando tiverem/ Conseguido fazer um corpo sem órgãos, / então o terão libertado dos seus automatismos/ e devolvido sua verdadeira liberdade. / Então o terão ensinado a dançar às avessas/ como no delírio dos bailes populares/ e esse avesso será/ seu verdadeiro lugar”. (ARTAUD, 1974, p 134 – tradução nossa).

A busca pela libertação do corpo ocidental civilizado tornou-se uma obsessão para Antonin Artaud e foi levada até o seu limite de abstração, inclusive por Deleuze e Guattari, autores que desenvolveram conceitualmente a noção em questão.

Um CsO [Corpo sem Órgãos] é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = O, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.12).

Assim como Artaud chegou à ideia do corpo sem órgãos através do transe vivenciado por ele no período em que esteve com os índios mexicanos Tarahumaras, no Brasil também se desenvolveu através das influências afroindígenas uma cultura em que o transe, também denominado “incorporação” está presente nas práticas rituais religiosas. No que diz respeito ao corpo, a figura de Exu Bara, presente no candomblé e na umbanda é a que estabelece uma primeira relação com a materialidade e a força física, sendo considerado mitologicamente como o primogênito, dono de todos os corpos, uma vez que ingere todos os animais da terra, inclusive sua própria mãe, Yemanjá, para se expandir.

Etimologicamente, o próprio nome “Exu” também pode ser utilizado para compreender a relação estabelecida entre a divindade e o corpo, uma vez que é “[...] uma aglutinação do prefixo *è* com a raiz verbal *xu* (literalmente, “defecar”) e semioticamente afim ao primeiro significado grego de Arkhé, que é ‘ânus’, ou seja, a boca ‘última’ do corpo, que remete logicamente à boca da absorção.” (SODRÉ, 2017, p. 179). Suas manifestações se dão através de um fenômeno, entre outros, conhecido nos terreiros como “bolamento”, que é o processo de exteriorizar através do corpo a potencialidade energética divina. O bolamento geralmente se dá por meio de danças carregadas de gestualidades específicas que variam de acordo com o orixá.

Em 2017, o grupo Corpo, de Belo Horizonte, fundado em 1975, dirigido e coreografado, respectivamente pelos irmãos Paulo Pederneiras e Rodrigo Pederneiras, surge com o espetáculo *Gira*, onde fazem uma homenagem ao deus Exu, refletindo através da dança e da música – composta pelo grupo Metá Metá especialmente para o espetáculo – elementos referentes ao orixá: a dinâmica e o movimento.

De acordo com o coreógrafo Rodrigo (2017), em entrevista, a proposta não foi de reproduzir literalmente os movimentos observados ao longo de suas visitas aos terreiros na fase de estudo e observação, mas sim de respeitar as referências e criar algo novo a partir de então. A marca do grupo permanece através de movimentos tradicionais como quadris quebrados e pés rápidos, mas dessa vez foram acompanhados de gestos com origem de matriz africana, como o impulso dos ombros e do tronco, trazendo, portanto, um aspecto peculiar ao espetáculo.

Nos terreiros, é também através do corpo que são feitas as orações aos orixás. A partir de um conjunto de gestos, posturas, intenções e conhecimentos relacionados aos movimentos equivalentes a cada força – seja masculina, feminina, vinculada à terra, à água, ao fogo ou ao ar – que definem a chamada “dança de santo” ou “dança de orixá”.

Como afirmam os autores Jorge Sabino e Raul Lody em seu livro *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*, publicado em 2011, as sutilezas presentes no corpo desses religiosos quando dançam, ou seja, o olhar, o volume, a dinâmica e as posturas, são também uma manifestação de conhecimentos adquiridos através da experiência cotidiana do indivíduo que também estão relacionados com os grupos ao qual o indivíduo está integrado:

Saber dançar e conhecer as danças neste campo específico do amplo processo ritual-religioso do candomblé está relacionado com os saberes relativos às folhas, à música vocal e instrumental, às indumentárias, às comidas, aos significados de formas, cores, vocabulários, histórias e mitologias, elementos que juntos fluem e refluem em visão uníssona e, também, construtiva da própria dança, especialmente do corpo. (SABINO e LODY, 2011, s/p).

Ou seja, não há uma divisão estabelecida entre momentos profanos e momentos sagrados,

porque um está presente no outro simultaneamente, seja através da baiana que vende comida de santo (como o acarajé) nas ruas, montada com suas roupas ritualísticas do santo; seja através de um toque de terreiro que é entoado em um show público; da mesma forma, a tradição popular de pular sete ondas ritualisticamente na virada de um ano para o outro, independente da religião seguida pelos praticantes de tal hábito e assim por diante.

Além disso, também não é possível distinguir totalmente a cultura indígena da africana no que diz respeito a questões como a semelhança entre o corpo e o espírito, a processos xamânicos de incorporação e de trabalhos com entidades, bem como ao uso de músicas como elemento que leva ao transe. Em entrevista, Mateus Aleluia, babalorixá, cantor e compositor baiano, reforça essa questão ao afirmar que

O povo tá ávido daquilo que sempre foi do povo. Porque essa cultura que veio d'África e aqui se amalgamou de uma forma espontânea com a cultura do dono da terra, do pataxó, do tupiniquim, do tapuia, dos aimorés, enfim, essas várias nações que existiam aqui que nós demos nome de índio. A cultura que veio d'África aqui simplesmente se amalgamou com a deles por uma questão de resistência. Para resistir ao colono comum que era o europeu. E é daí que hoje em dia eu traduzo assim: que existe o candomblé de caboclo. É a formação de duas culturas ancestralizadas que se uniram depois com seus hábitos e que surgiu disso aí o culto de caboclo. [...] O caboclo, no fundo, diz que é a união das três raças, mas não é. De uma forma, pode até ser consanguínea, mas de uma forma ética moral é uma resistência cultural do índio, do chamado "índio" e do negro. (Brasil, Mateus Aleluia, min. 2:19, 2017)

É, portanto, o corpo do que o músico chama de caboclo, que também pode ser chamado simplesmente de brasileiro, que nós estamos analisando no presente trabalho. Nossa análise vai mais no sentido de uma busca ao constatarmos que qualquer identificação torna estático algo que, na realidade, nos aparece como dinâmico.

Capítulo II – O corpo brasileiro em *Madame Satã*

No primeiro semestre de 2017, na disciplina *Projeto em Interpretação Teatral 1*, ministrada pela professora Felícia Johansson, decidimos trabalhar cenicamente com sequências cinematográficas. A proposta inicial foi que cada um de nós trouxesse uma descrição literária de pelo menos duas cenas de filmes que sempre desejamos fazer, tendo como motivação principal para esta escolha a interpretação dos atores e não apenas a dramaturgia, ou os efeitos especiais. A partir desta ideia, selecionamos 25 cenas que desenvolvemos cenicamente, buscando encontrar soluções teatrais para recursos que são usados no cinema, como por exemplo a variação dos ângulos e os cortes, que possibilitam diferentes noções de tempo e espaço aos espectadores.

O resultado final consistiu no espetáculo que nomeamos *Cinema Pelado*. Tratou-se da transposição, do cinema para o teatro, de cenas escolhidas por nós ao longo do semestre, que dialogaram com projeções exibidas sobre painéis móveis executados pelo grupo, que variavam de lugar em função do contexto e da necessidade de cada cena. As filmagens projetadas durante o espetáculo eram feitas na hora, enfatizando detalhes de objetos ou os atores. A maioria das cenas não se relacionava entre si, por isso buscamos dar uma unidade ao espetáculo através da estética, da paleta de cores dos figurinos, do cenário e da linguagem audiovisual.

As cenas não foram selecionadas seguindo um critério de nacionalidade dos filmes ou de direção feminina e masculina. Por isso, o espetáculo possuía uma diversidade considerável tanto no quesito cultural, quanto no que diz respeito aos gêneros e estéticas abordadas. Os filmes escolhidos foram: *A hora da estrela*, *A professora de piano*, *Amarelo Manga*, *Angel-a*, *Aos treze*, *Aquarius*, *Billy Elliot*, *Carrie – A estranha*, *Carandiru*, *Cecil bem demente*, *Closer – Perto demais*, *Copacabana mon amour*, *De repente trinta*, *Donnie Darko*, *Endiabrado*, *Female trouble*, *Festa de família*, *La la land*, *Madame Satã*, *Meu nome não é Johnny*, *Mr. Bean*, *Pânico*, *Pepi Luci e Bom e outras garotas de montão*, *Relatos Selvagens* e *Segundas intenções*.

Aqui nos interessa a cena composta a partir do filme de *Madame Satã* e desenvolvida pelos atores Arthur Scherdien e Yuri Rocha, que coringavam a personagem João Francisco e também o ator Felipe Manfrin, que fez o papel do homem bêbado, sem nome. Nos apoiamos em sua análise para refletir sobre o trabalho de interpretação de personagens que se constituem em permanente construção de uma poética do corpo brasileiro, como discutido no capítulo anterior.

Madame Satã, escrito e dirigido por Karim Aïnouz (2002) é um filme que retrata a realidade da Lapa no Rio de Janeiro nos anos 1930 e narra a história do protagonista João Francisco dos Santos - interpretado por Lázaro Ramos - que posteriormente ficou conhecido como Madame Satã.

Na primeira cena em que vemos João Francisco no filme nos deparamos com um homem negro e com o rosto machucado. Sua imagem estática é acompanhada da voz do narrador da sindicância que está sendo feita para, posteriormente, decidirem condená-lo a 10 anos de prisão. João Francisco é apresentado pelo narrador como:

[...] pederasta passivo. Usa as sobrancelhas raspadas e adota atitudes femininas alterando até a própria voz. Não tem religião alguma. Fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar. Exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria de seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta repele-o dado seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias mas como não o fere proventos de trabalho digno, só podem ser estas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicato já respondeu a vários processos. Sempre que ouvido em cartório provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime e por todas as razões inteiramente nocivo à sociedade. (Brasil, Karim Aïnouz, min.1:36, 2002).

Podemos perceber aqui que o narrador, ao descrever João Francisco dessa forma, mistura em sua fala, de maneira que ficam associados fatores de características físicas – como a cor da pele e as sobrancelhas raspadas – mas também características sociais e culturais – como as gírias presentes em sua fala, as pessoas com quem ele se relaciona, os meios pelos quais consegue seu dinheiro e assim por diante. Ou seja, percebemos um discurso carregado de preconceitos onde se associam elementos que de fato não estão relacionados entre si.

João Francisco dos Santos é um homem gay que vive em um ambiente sujo e mal cuidado na lapa do Rio de Janeiro. Se autodeclara filho de Iansã e Ogum e devoto de Josephine Baker. Tem o sonho de se tornar um artista de palco. Sua personalidade explosiva e seu gosto por brigas são evidenciados já no início do filme, na cena em que ele defende sua amiga Laurita – interpretada por Marcelia Cartaxo – de um assediador armado, utilizando-se apenas de golpes de capoeira para desarmá-lo. Na mesma cena, percebe-se que o estereótipo do homem gay afeminado e frágil é contrariado pela personagem que se defende com virilidade e repreende o assediador por não saber se defender com as próprias mãos, dizendo: “o que é isso?! Um galalau desse com pau de fogo? Vá embora daqui!” (Brasil, Karim Aïnouz, min. 9, 2002).

Sua trajetória de vida é marcada por brigas, prisões, drogas, amores e desamores. Entretanto, a narrativa do filme é construída de modo que, apesar de o protagonista ter uma personalidade caótica, seu talento e paixão se fazem tão presentes - como nas cenas em que ele faz pequenos espetáculos para seu próprio reflexo no espelho, ou para seus amigos Laurita e Tabu - que o seu sucesso passa a ser almejado pelos espectadores.

A relação de João Francisco com Laurita e Tabu – interpretado por Flávio Bruraqui – com quem divide sua moradia, revela aspectos de sua personalidade dúbia. Ora percebemos o homem agressivo e autoritário, que não precisa de muito para que os nervos lhe subam à cabeça, ora percebemos o homem cuidadoso, que faz suas tarefas domésticas com alegria e cuida de quem lhe é bem querido.

Podemos fazer, portanto, uma aproximação entre a personagem Madame Satã e os conceitos tratados no primeiro capítulo de corpo selvagem e corpo civilizado. Essa personalidade que subverte a lógica dicotômica cristã de bem e mal, que deixa seus instintos agressivos tomarem conta de seu corpo, mas também deixa aflorar seu lado materno e cuidadoso. Essa contradição e o caos presentes na personagem podem ser associados à divindade africana denominada Exu, conforme vimos no capítulo anterior, um ser ao mesmo tempo caótico e ordenador do caos.

Seria o que Edgar Morin (2002) em seu livro *Amor poesia sabedoria* chama de *homo sapiens* e *demens*, ou seja, o homem não só racional (*sapiens*), mas também *demens*, ou seja, criativo, imaginativo, delirante, que tem a possibilidade de “manifestar uma afetividade extrema, convulsiva, com paixões, cóleras, gritos, mudanças brutais de humor; em carregar consigo uma fonte permanente de delírio; em crer na virtude de sacrifícios, sanguinolentos, e dar corpo, existência e poder a mitos e deuses de sua imaginação” (MORIN, 2002, p. 7)

Enquanto a cultura cristã racional não aceita a ideia de contradição em sua lógica e estabelece o princípio da não contradição, a cultura africana, através de Exu, admite uma lógica em que uma coisa determinada como “A” também pode ser “não-A”. Esta lógica possibilita o princípio de contradição simbolizado por Exu, que é ao mesmo tempo feminino e masculino, bem e mal. É, entre outros fatores, pela não aceitação deste princípio de contradição que a cultura cristã associou Exu ao Diabo. Madame Satã, portanto, pode ser interpretado como a própria encarnação do princípio de contradição. Também ele é demonizado por parte da população, como podemos verificar na forma como é descrito na abertura do filme citada anteriormente.

Ao longo do filme percebemos elementos que podem ser entendidos como uma negação do processo civilizatório proposto pelos europeus e que potencializam o corpo selvagem, não civilizado. Por exemplo, Madame Satã, ao contrário do que impuseram os europeus aos brasileiros, não tem pudores ao falar do corpo e de sexo com sua companheira Tabu, estabelecendo diálogos como:

Madame: - E o cu? Já deu hoje?
Tabu: - Hoje ainda não. Dei ontem. (min.11)

E também:

Madame: - [...] Tu vai ficar de furico ardido e mão abanando.
Tabu: - Problema é meu se meu ânus vai ficar assado, ardido e vermelho.
Madame: - Pelo menos tu gozou direito?
Tabu: - Gozei. (min.20)

Além disso, outros elementos que fazem parte dessa cultura, por vezes considerada não civilizada, mas, no entanto, fundamentada em outras civilizações – africana, indígena – e que denominamos de afroindígena, estão presentes ao longo do filme. Por exemplo, a cena em que Amador, interpretado por Emiliano Queiroz, vai comemorar a liberdade de João Francisco bebendo uma dose de cachaça, mas antes de beber joga um pouco ao chão, dando a “paga” de Exu que, segundo a tradição mitológica africana, deve ser alimentado sempre em primeiro lugar. Outro exemplo pode ser a presença dos jogos de capoeira, onde João Francisco se utiliza de seus conhecimentos corporais para se defender e até mesmo para atacar o seu adversário nos momentos de briga.

Ainda, ao narrar o mito de Jamaci, personagem da qual João Francisco se apropria quando está em cena, ele utiliza-se, não só no que diz respeito à linguagem, mas também às vestimentas e à postura do corpo, de elementos desta cultura afroindígena:

Boa noite, madamas e cavalheiros, eu sou Jamaci, a formosa feiticeira da floresta, filha de Tapunã e de Bernadete. Responda, minha Lapa querida, a vida é melhor quando a gente canta? É ou não é? A vida é melhor quando a gente rebola, sacode, rodopia? (Brasil, Karim Aïnouz, min.71, 2002).

Aqui é importante ressaltar a relevância dos cantos e da dança para a cultura brasileira, considerando que tais elementos estão presentes tanto no cotidiano, em ambientes profanos, como nas festas de carnaval, por exemplo, mas também são elementos que fazem parte da ritualística de religiões afrobrasileiras, que utilizam destes para reverenciar entidades e deuses.

Há também uma proximidade entre a figura de João Francisco, quando está em performance, e as pombagiras, entidades cultuadas em algumas religiões afrobrasileiras,

consideradas puro movimento, a “síntese dos aspectos mais escandalosos que pode expressar a livre expressão da sexualidade feminina, aos olhos de uma sociedade ainda dominada por valores patriarcais” (AUGRAS, 1989, p.14). Para evocá-las, são entoados cânticos sagrados e quando chegam, incorporadas em médiuns, gargalham, dançam e, sobretudo, giram.

Em uma cena seguinte, a personagem João Francisco continua o mito de Jamaci:

Vivia na maravilhosa China um bicho tubarão, bruto e cruel! Que mordida tudo e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, os chinês fazia todo dia uma oferenda com sete gato maracajá, que ele mordida antes do pôr do sol! No ímpeto de pôr fim a tal ciclo de barbaridades, chegou Jamaci, uma entidade da floresta da Tijuca. Ela corria pelos mato e avoava pelos morro. E Jamaci virou uma onça dourada ‘grrr’ de jeito macio e de gosto delicioso ‘grrrrrrr’ e começou a brigar com o tubarão por mil e uma noites. No final, a gloriosa Jamaci e o furioso tubarão já estavam tão machucados que ninguém sabia mais quem era um e quem era outro. E assim, eles viraram uma coisa só. A mulata do balacochê. (Brasil, Karim Aïnouz, min.78, 2002).

As informações sobre seu sucesso enquanto artista de palco são apresentadas no final do filme:

Em janeiro de 1942, após cumprir pena de 10 anos, João Francisco dos Santos é posto em liberdade. No carnaval do mesmo ano, ganha o concurso do bloco dos caçadores de veados com a fantasia Madame Satã, inspirada no filme *Madam Satan* de Cecil B. de Mille. Ganha vários outros carnavais. Volta a ser preso inúmeras vezes. Madame Satã morre no Rio de Janeiro em 12 de abril de 1976, aos 76 anos. (Brasil, Karim Aïnouz, min.91, 2002).

Compreendemos então que é através desta fantasia de carnaval que João passa a ser nomeado Madame Satã.

A história de Jamaci, narrada pela própria Madame Satã, em uma cena de transição entre o momento em que é dada a sua sentença de prisão e a sua libertação dez anos mais tarde mostra a capacidade delirante e criativa da personagem:

Vivia presa por 10 anos num castelo de uma ilha das arábias uma princesa de nome Jamaci. No intuito de inveja a rainha maléfica tinha aprisionado a jovem princesa, que vivia triste e solitária. Até que num dia de carnaval, um cavalheiro em seu camelo libertou a princesa que correu a pé até chegar na sua Lapa querida. A princesa foi logo se apressando de preparar a sua fantasia pra o desfile dos caçadores de veado. Jamaci, vestida, desfilou com brilhantismo no carnaval de 42. E Jamaci ficou conhecida assim pro resto do mundo como Madame Satã! (Brasil, Karim Aïnouz, min.90, 2002).

Antes de passarmos à análise da cena de Madame Satã trabalhada por nós no espetáculo *Cinema Pelado*, é importante retomarmos a ideia de *homo demens* exposta por Morin (2002), a partir da qual constatamos o caráter dúbio da personagem João Francisco, que alterna entre

uma personalidade ao mesmo tempo feminina e masculina, uma vida preenchida de cólera e também de paixão intensa. Além disso, o autor menciona também o ato de dar corpo a mitos e deuses, frutos da imaginação, que é exatamente a experiência que vivencia João Francisco quando, em performance, se transforma em Jamaci e Madame Satã.

Ao narrar o mito de Jamaci, a entidade da floresta da Tijuca, João Francisco passa por um processo que podemos considerar como uma incorporação da personagem: à medida que as palavras saem de sua boca, o seu corpo também se transforma tanto gestualmente, quanto com a presença de adereços que vão sendo acrescentados ao longo da performance. Seu olhar, seus movimentos e sua voz são tomados pela força desta entidade que é evocada por ele através de sua imaginação e de suas palavras, de modo que ela passa a se materializar em seu corpo.

Quando utilizamos o termo “incorporação” queremos trazer aqui tanto a ideia da incorporação de uma personagem no domínio teatral, quanto a incorporação de entidades no ambiente sagrado. Consideramos que os dois fenômenos não estão separados, havendo um limiar em que ambos são um só. Inclusive, existe toda uma tradição, tanto na antropologia quanto na psicologia social, que tratou o fenômeno do ponto de vista religioso e psíquico ao mesmo tempo.

Roger Bastide, em seu estudo sobre o *Candomblé da Bahia* (2001), considera que a incorporação levada a sério pode ser vista como uma forma de cura, seja esta o reflexo da ação de um deus (orixá), seja manifestação psíquica. O etnógrafo Jean Rouch (1955) em seu documentário *Les maîtres fous*⁵, onde filma uma população de Gana em meio a um ritual de incorporação, afirma:

Ao ver esses rostos sorridentes, [...] não podemos deixar de nos perguntar se esses homens da África não conhecem algum remédio que lhes permite não se tornar anormais, mas serem pessoas perfeitamente integradas em seu meio; remédio que nós, ainda não conhecemos. (França, Jean Rouch, s/m, 1955 – tradução nossa).

O que o etnógrafo parecia perceber então era o poder terapêutico da expressão de formas do inconsciente através do corpo e da incorporação de personagens.

Também o antropólogo Michel Leiris (1989), no livro *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* observou uma forte proximidade entre a incorporação sagrada, por ele chamada de possessão, e as técnicas do teatro. Por fim, Artaud foi sem dúvida

⁵ Documentário que ilustra as práticas rituais da comunidade religiosa dos Haukas praticada por imigrantes pobres da cidade de Accra no Gana. Esses ritos consistem na incorporação de figuras da colonização (o governador, a mulher do capitão, o condutor de locomotiva, etc.) afim de narrar a sua própria história. O ritual inclui danças e sacrifícios de animais. Vale salientar que o filme foi proibido no Níger, no Gana e em outras colônias britânicas.

quem mais acirradamente defendeu o poder terapêutico do ritual xamânico no conjunto de seus escritos (QUILICI, 2004; LIMA, 2010). Porém, houve, e ainda há, uma tendência no ocidente a rejeitar este tipo de aproximação e até mesmo a aceitar a incorporação como um fenômeno real.

No Brasil, a incorporação é um fenômeno conhecido nas religiões tanto indígenas quanto africanas, também chamado de transe, êxtase ou possessão, em que um espírito se apossa do corpo de uma pessoa encarnada. Quanto à noção de espírito, Mircea Eliade (1968) em *Le Chamanisme et les techniques de l'extase* explica: “Seriam necessários vários volumes para estudar convenientemente todos os problemas relacionados à ideia de ‘espírito’ e de suas relações possíveis com os humanos, pois um ‘espírito’ pode tanto ser a alma de um traspassado, como um ‘espírito da Natureza’, um animal mítico, etc.” (ELIADE, 1968, p. 23 – Tradução livre).

Nos terreiros de umbanda, candomblé, jurema e outras variações, a prática da incorporação é parte da ritualística, podendo envolver inúmeras entidades, desde os orixás até os ditos caboclos, pretos-velhos, pomba-giras, exus, erês e outros habitantes desta esfera espiritual afrobrasileira.

Rodrigues (2005) defende que a incorporação de um outro no Brasil é um fenômeno que vai além do ambiente das religiões. Está presente também nas danças das festas populares como Folgado, a Folia de Reis, o Batuque, o Maracatu e todas as danças regionais da dita cultura popular brasileira, inclusive na prática da capoeira, das raizeiras e até das cozinheiras do santo.

As festas populares brasileiras são caracterizadas por suas referências míticas e folclóricas, por isso personagens como Cavalo-Marinho, Caipora, Boi-Tatá, Boi-Bumbá, Reis, Rainhas, Embaixadores, Cavalheiros, etc. são reverenciadas durante os cortejos, as danças e as representações teatrais de rua, com fantasias, máscaras e fitas, adquirindo assim status de entidades sagradas.

No filme *Espaço Além* (2016) Marina Abramovic percorre o Brasil para vivenciar seus aspectos sagrados e traz vários depoimentos de brasileiras que afirmam perceber a presença de seres espirituais guiando seus corpos. É o caso de uma senhora raizeira: “Porque se não fosse ele, eu ficaria muda. Não diria nada. Porque não sei. Mas ele está aqui. Me diz tudo que preciso saber para estar falando aqui agora nesse momento. Sem ele estaria muda. Por isso eu sei que ele está aqui.” (ESPAÇO ALÉM, s/m, 2016). E também de uma cozinheira:

Quando cozinho, nem sei. Crio uma coisa. Uma coisa simples que vai agradar os olhos, o paladar e que sinto que é feita com o coração. Às vezes é como se não fosse eu. Porque eu não sei aquela receita, mas na hora acontece e entro

até em outra dimensão. Como se fosse tomada ou inspirada. Já criei um monte de livro de receita grande com isso.” (Idem, s/m, 2016).

Não é raro que no Brasil pessoas usem expressões como “baixou o santo” para se referir a este tipo de inspiração que toma parte na vida cotidiana.

É esta convergência entre as culturas sagradas e profanas que se reflete na afirmação de João Francisco dos Santos no filme *Madame Satã*, quando este se autodeclara “filho de Iansã e Ogum” e complementa “de Josephine Baker eu sou devoto” (*MADAME SATÃ*, min.27, 2002), fazendo, portanto, uma aproximação entre entidades divinas e a famosa cantora e dançarina norte-americana da época, que ele santifica.

É inspirado em Josephine Baker que João Francisco vai criando em sua imaginação o universo fantasioso que reúne figuras animais selvagens e agressivas (tubarão, gato maracajá) e figuras humanas (chinês, Jamaci) que se fundem e viram uma coisa só: a mulata do balacochê. Quando entra em cena, Francisco já não é mais Francisco, mas tornou-se a própria mulata do balacochê.

Escolhemos trabalhar na disciplina *Projeto em Interpretação Teatral 1* a cena de *Madame Satã* em que João Francisco acaba de fazer seu espetáculo com as músicas *Mulato bambo*, composta por Noel Rosa e *Ao romper da aurora*, de Ismael Silva e em seguida se desenrola uma discussão. Podemos notar, durante sua apresentação – que, diga-se de passagem, é muito bem recebida por um público caloroso – um olhar sério de reprovação de um homem branco, bêbado, se destacando das outras reações da plateia. Findado o espetáculo, João e Amador - dono do bar - estão encerrando o expediente, cantarolando e dançando juntos, quando ouvem o homem bêbado dizer:

Bêbado: - Pode continuar com a maricagem, faz de conta que eu não tô aqui!

Madame Satã: - O senhor desculpa, mas a gente tá fechando o bar.

Bêbado: - Cês tão querendo que eu vá embora pra continuar com essa sujeira, não é?

Madame Satã: - O cavalheiro tem que entender que a minha pessoa acabou de fazer um espetáculo e que agora é hora de descanso.

Bêbado: - Tu tá fantasiado de homem ou de mulher? Vamo, fala, fala! Viado! Beiçola de merda!

Amador: - Que é isso? Vamo acabando com isso!

Bêbado: - Acaba tu! Então, como é que é? Tu vai falar comigo ou vai ficar calado?

Madame Satã: - Por que é que o senhor tá fazendo isso comigo?

Bêbado: - Por que é que tu acha? Tu gosta quando eu pego no teu braço, né? Dundun de merda!

Madame Satã: - Eu acho que o senhor não devia falar assim com minha pessoa

Bêbado: - Olha só pra isso. Tem mais merda na cara do que qualquer meretriz aqui da Lapa!

Madame Satã: - Vai cuidar da tua vida, almofadinha de bosta!

Bêbado: - Eu não disse que ele era valente?!

Madame Satã: - Tu num passa de um cururu qualquer sujo de barro vermelho!

Bêbado: - Viado!

Madame Satã: - Eu sou bicha porque eu quero! E não deixo de ser homem por causa disso não!

Bêbado: - É assim mesmo! É por causa de um crioulo como você que esse lugar tá nessa merda! Viado! Safado! Boca de chupa rola! (Brasil, Karim Aïnouz, min.79:40, 2002).

Originalmente, a cena continua: o bêbado agride, desta vez fisicamente, João Francisco, batendo em seu rosto até sangrar. Amador tenta acalmá-los e apartar a briga, sem muito sucesso. Enquanto isso, a reação fria e calculada de Francisco é de se retirar, limpar seu próprio sangue que escorre pelo rosto, aguardar o homem sair do bar e enquanto este caminha pelas ruas sombrias e vazias da Lapa, João Francisco o ataca por trás, dando três tiros. Fica implícito na narrativa fílmica que é depois desse crime de vingança que João Francisco é condenado a dez anos de prisão.

Para a adaptarmos à realidade do teatro, a cena foi reelaborada de modo que houve uma fusão entre a cena do filme *Amarelo Manga*, dirigido por Claudio Assis (2003) e a cena de Madame Satã. Na cena que compôs *Cinema Pelado*, a encenação do espetáculo de João Francisco foi sintetizada. O ouvíamos cantarolando e víamos através de um painel translúcido sua silhueta dançante. Esta imagem estava em segundo plano, para o foco da plateia ser direcionado ao atendimento de Dona Deja – personagem do filme *Amarelo Manga* – servindo o homem bêbado com mais cachaça.

Na sequência, a discussão entre o homem bêbado e João Francisco se desenrolava, até que, descontrolado, o homem o agridia fisicamente. Possesso, Francisco reagia aos murros que levava no rosto de uma forma tão impulsiva e agressiva quanto fora o ataque do homem bêbado e lhe dava facadas na barriga até que ele morresse. A cena de briga se desenrolava também por trás de um painel, de modo a viabilizar o momento da facada, de forma mais realista.

É importante salientar que, por estarmos trabalhando a partir de pequenas cenas de filmes inteiros, optamos pela ideia de que cada ator participasse de pelo menos três cenas. Esta escolha, em algumas instâncias, limitou a possibilidade de desenvolvimento das personagens que estavam sendo trabalhadas, principalmente no que diz respeito à cena de Madame Satã.

João Francisco, originalmente, tem aspectos sutis em sua personalidade que, por vezes, podem ser vistos como contraditórios. Estas características só são percebidas ao longo da narrativa, através de uma construção que se desenrola de maneira gradual. Por isso, ao trabalharmos apenas com um recorte de Madame Satã, não foi possível sintetizar toda a dramaturgia e desenvolver a personagem de forma que pudéssemos alcançar todas as variações e a amplitude que podemos perceber no filme.

Entretanto, ao constatarmos que não havia tempo o suficiente disponível para o desenvolvimento gradual das cenas e, conseqüentemente, das personagens, seria possível recorrer à ideia de utilizar das características de João Francisco que podem ser percebidas ao longo do filme como ponto de partida para acessar um corpo estereotipado, que já está constituído no imaginário da sociedade, que seria do homem negro, periférico e homossexual. Por mais que este não seja o corpo que propomos analisar no presente trabalho, nem que observamos no filme, seria uma representação corporal, tipificada, compartilhada coletivamente e, portanto, de fácil acesso para os espectadores e atores. Para alcançar estas representações e sintetizá-las em pouco tempo é possível também recorrer a elementos que formam a estética corporal, como por exemplo as posturas corporais, os gestos, os figurinos, as maquiagens e a iluminação.

Uma das características predominantes de João Francisco é a dualidade de seu corpo negro, masculino e forte – que são símbolos geralmente associados à virilidade – mas que também dança e se movimenta de forma feminina e sensual. Esse é, inclusive um dos fatores que gera o incômodo no homem bêbado que o agride com um discurso carregado de argumentos homofóbicos e racistas. Entretanto, para que ocorra a transição entre estes dois corpos, é necessário que a personagem passe por um processo de transformação que fica claro durante o filme no momento em que, após ser agredido, Francisco vai limpar seus ferimentos – como que desfazendo o processo anterior de incorporação da Mulata do Balacochê – e, só então, através de um novo processo de incorporação, se deixa tomar por seu caráter agressivo, frio, decidindo se vingar e matar o homem bêbado que o agredira.

Como o aspecto feminino e sensual que está presente nessa personagem não foi explicitado durante a encenação teatral, considerando que o momento do espetáculo de João

Francisco estava colocado como segundo plano de uma outra cena, tirando, portanto, a importância do caráter dúbio presente no corpo da personagem, o sentido da cena se perdeu, bem como sua potência e uma das reflexões que eram propostas ao longo do filme acerca do corpo.

Além disso, em *Madame Satã*, é estabelecida uma atmosfera escura, suja e caótica que pode ser notada tanto nas ruas quanto nos ambientes fechados – casas, bares, etc. – dando às personagens frequentadoras destes locais, de forma um tanto estereotipada, a ideia de pessoas pertencentes a classe social baixa, de forma geral rejeitada pelas elites. A falta de iluminação acrescida do brilho presente na pele das personagens remetem ao suor e ao calor que podem estar vinculados ao corpo brasileiro se pensamos o Brasil como um país tropical e dançante, trazendo, portanto, a noção de sensualidade que se perdeu na representação teatral feita em sala. Aqui a sensualidade não está colocada como uma forma estereotipada de se representar o corpo brasileiro, e sim como um indicativo do processo poético de construção de um corpo vivo, ativo, dinâmico e sensível.

Por mais que a cena teatral não tenha alcançado em toda a sua potência a amplitude de reflexões possível de ser desenvolvida acerca do corpo, podemos considerar o filme como uma obra cinematográfica que propõe uma compreensão deste corpo como elemento essencialmente brasileiro que, apesar de miscigenado, não tomou as normas impostas através do processo civilizatório trazido pelos europeus como um caráter limitador. Mas que, ao contrário, utilizou-se de tais fenômenos para afirmar esta dinâmica corporal que descende tanto da cultura africana e indígena, quanto da cultura europeia.

É através da presença de termos como “um cururu qualquer sujo de barro”; “meu curumim”; “oferenda com sete gato maracajá”, presentes constantemente nas falas de João Francisco, que uma linguagem metafórica brasileira se revela. Da mesma forma, em três cenas do filme, quando o protagonista está diante de uma briga, não recorre ao uso de armas de fogo, mas usufrui de suas habilidades corporais no jogo da capoeira, contrastando, então, com os seus antagonistas. A dança, a música, o corpo pouco vestido, o colar de contas pendurado em seu pescoço e as cores quentes utilizadas ao longo do filme também são exemplos de elementos que marcam a presença da cultura brasileira em *Madame Satã*. Nenhum estereótipo é capaz de alcançar a profundidade e a complexidade de sentidos contidos na noção de corpo brasileiro que nos propusemos a trabalhar aqui.

Considerações finais

Tendo como ponto de partida inicial abordagens teóricas que propõem reflexões desde filosóficas e históricas, até poéticas, utilizamos de autores como Norbert Elias, Oswald de Andrade e Antonin Artaud para compreendermos como se deu a construção do corpo brasileiro como um processo poético que traz consigo marcas de sua miscigenação e características que estão em constante transformação e ressignificação. Além disso, as experiências práticas vividas ao longo da graduação de Artes Cênicas foram utilizadas como recurso para aprofundarmos a análise da presença do corpo poético, nosso objeto central de pesquisa, no filme *Madame Satã*, bem como nas cenas fílmicas transpostas para a cena teatral no *Cinema Pelado*.

Consciente de que desenvolvemos diferentes aspectos da expressão corporal brasileira, percebo que ainda haveria muito o que aprofundar sobre cada um dos assuntos trabalhados aqui, principalmente no que diz respeito às teorizações sobre o corpo. Assim, entendo que seria importante desenvolver e relativizar mais a relação que existe no Brasil entre o sagrado e o profano no cotidiano, na forma do brasileiro de se vestir, de andar na rua, na linguagem verbal, nas expressões faciais e linguísticas, no samba, nos tambores, na dança, no rebolado – que pode ser reconhecido no futebol, também na dança e no caminhar –, nestes fenômenos também vistos como um estado de espírito. Ou será um estado de corpo?

Embora a cultura e a mídia muitas vezes trabalhem com estereótipos – que não são só utilizados por serem de fácil acesso, mas que também podem servir de estratégia para a mídia fazer um contraponto ao modelo dominante no mercado, propondo, então, uma contracultura – o que tentei identificar foi a poética do corpo brasileiro, mais do que uma caracterização que pudesse remeter a estes estereótipos, relativizando, portanto, a imagem fixa e definida que poderia ser atribuída ao corpo brasileiro. O termo “poética” utilizado aqui, tem origem da palavra grega *poiesis*, que quer dizer criação, ação. Ou seja, a poética nos aproxima da proposta que Antonin Artaud, bem como Deleuze e Guattari fazem da ideia de corpo sem órgãos, sugerindo um corpo que está constantemente em processo de recriação dinâmica, nunca estático e definitivo.

Chegando ao final deste trabalho e me deparando com a impossibilidade de concluir, resolvo terminá-lo com reflexões pessoais do que ele me trouxe e também de como me motiva. Por que ter me interessado por este corpo brasileiro? A primeira resposta para esta questão talvez seja a interculturalidade (francobrasileira) que está presente no meu corpo, influenciando

uma ambiguidade não só na minha postura, como também na forma como me relaciono com outros corpos.

Há também minha experiência pessoal como médium de um terreiro de umbanda cruzada com candomblé, onde trabalho tanto a incorporação de entidades, quanto o bolamento de orixás. Paralelamente a isso, a experiência que tive no teatro de uma busca pela liberdade de expressão corporal e, também, na psicologia – graduação que faço simultaneamente à de teatro – que me oferece espaço para pensar a psique no encontro entre corpo e espírito.

Ainda, o trabalho de Iniciação Científica que desenvolvi ao longo da graduação, também orientado pela professora Roberta K. Matsumoto acerca do corpo abstrato e do corpo poético, que utilizou como ponto de partida as teorias de Dietmar Kamper (2016) e de Jacques Lecoq (2010), seguindo um desenvolvimento teórico diferente da proposta do presente trabalho. E, por fim, o fato de que vejo aqui um campo a explorar, tanto teoricamente quanto através da prática que pude vivenciar durante alguns anos ao longo da graduação em artes cênicas. Mas, sobretudo, vejo a possibilidade de explorá-la em uma futura atuação profissional.

Por fim, podemos concluir com este trabalho que a busca pela poética corporal brasileira é cíclica e dinâmica, considerando que está permanentemente em transformação, passando por influências orgânicas e biológicas, mas também pelas relações culturais e sociais que são determinantes para a constituição de um corpo. Isto permite a possibilidade de expansão do assunto para outras dimensões que podem alcançar diferentes áreas de estudo, desde o movimento, até a música, os esportes e a linguagem.

Referências

Bibliográficas

ANDRADE, Oswald. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARTAUD, Antonin. Pour en finir avec le jugement Dieu. In: **Oeuvres Complètes**, tome XIII. Paris: Gallimard, 1974.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUGRAS, Monique. De Yjá Mi a pomba gira: transformações e símbolos da libido. In MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (Org). **Meu sinal está no teu corpo** - Escritos sobre a religião dos Orixás. São Paulo: Educon/Edusp, 1989.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche: Corpo e subjetividade. **O percevejo online**. Vol. 3, Nº2. Ago/dez. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1918/1544>>. Acesso: 23/09/2017.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**: rito nagô. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Ilumencarnados seres**: Depoimentos. S/D. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/depoimentos/jose-celso-martinez-correa>>. Acesso: 19/09/2017.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

ELIADE, M. **Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase**. Paris: Payot, 1968.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador I**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOUCAULT, Michel. **A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal. 1977.

KAMPER, Dietmar. **Mudança de horizonte**. São Paulo: Paulus, 2016.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**. Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac e SESC, 2010.

LEIRIS, Michel. **La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar**. Paris: Fata Morgana, 1989.

LIMA, Vinícius Silva de. O teatro ritual de Artaud e a cura xamânica. **Boitatá** – Revista do GT de literatura oral e popular da ANPOLL, Londrina, nº 9, p. 52-64, jan-jun 2010.

MORIN, Edgar. **Amor poesia sabedoria**. Tradução Edgar de Assis Carvalho. – 4ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, Pesquisador, Intérprete: Processo de formação**. Rio de Janeiro, Brasil: Funarte. 2005.

SABINO Jorge e LODY Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

Audiovisuais

AMARELO Manga. Direção: Claudio Assis. Produção: Claudio Assis e Paulo Sacramento, São Paulo, Brasil, 2003.

ENTREVISTA com Mateus Aleluia – Agô. Produção: Caixa Cultural. Brasil, 6:24min, 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/agoancestralidade/videos/1006300342843021/?hc_ref=ARQDet__VtJNVLwlgXmC6Sna1J36cjds1JeBLNuIL0SP-9Te88N6yOByKuVQ-ePY9mY>. Acesso: 18/11/2017.

ESPAÇO Além – Marina Abramović e o Brasil. Direção: Del Fiore, M. Produção: Casa Redonda, São Paulo, Brasil, 121 min. 2016.

LES DEUX voyages de Jacques Lecoq. Direção: Roy, J.N. e Carasso J.G. Produção: La sept/Arte/ANRAT/ On Line Production, França, 175 min. 2006.

LES MAÎTRES fous. Direção: Rouch, J. Produção: Rouch, J. França, 36 min. 1955.

MADAME Satã. Direção: Aïnouz, K. Produção: Vídeo Filmes Produções Artísticas, Rio de Janeiro, Brasil, 100 min. 2002.

PROGRAMA Agenda – Grupo Corpo. Produção e reportagem: Danielle Domingos, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa Epistemologias do Sul (Entrevista sobre Alice 5/9). Coimbra, Portugal, 6:32 min, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=URgY9H2NvZM>> Acesso: 23/09/2017.