



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
PERFORMANCES CULTURAIS**

Oendu de Mendonça Pereira



Guatá para retomar a terra: Performance e Luta

**Entre Porto Alegre e Goiânia,
2023**

TECA

Processo: 23070.007048/2023-15 Documento: 4268995



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Oendu de Mendonça Pereira

3. Título do trabalho

Guatá para retomar a terra: Performance e Luta

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Hartmann, Usuário Externo**, em 14/12/2023, às 19:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **OENDU DE MENDONÇA, Discente**, em 17/12/2023, às 21:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4268995** e o código CRC **4DE5FF8D**.

Oendu de Mendonça Pereira

**Guatá para retomar a terra:
Performance e Luta**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais.

Linha de pesquisa: Teorias e Práticas da Performance.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Hartmann

Coorientadora: Profa. Dra. Elizabeth Pissolato

Entre Porto Alegre e Goiânia,

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pereira, Oendu de Mendonça

Guatá para retomar a terra [manuscrito] : Performance e Luta /
Oendu de Mendonça Pereira. - 2023.
CXXV, 125 f.

Orientador: Profa. Dra. Luciana Hartmann; co-orientadora Dra.
Elizabeth de Paula Pissolato.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, ,
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2023.
Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Performance. 2. Caminhada. 3. Retomada. 4. Mbya Guarani. I.
Hartmann, Luciana, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 1 da sessão de Defesa de Dissertação de Oendu de Mendonça Pereira, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte quatro dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte três, a partir das nove horas, via webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Guatá para retomar a terra: Performance e Luta". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Luciana Hartmann (UnB e PPGPC/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Luiz Davi Vieira Gonçalves (UEA), Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias (UFG), e da coorientadora Elizabeth de Paula Pissolato (UFJF) cujas participações ocorreram através de vídeoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Luciana Hartmann, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 14/12/2023, às 13:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Hartmann, Usuário Externo**, em 14/12/2023, às 19:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Davi Vieira Gonçalves, Usuário Externo**, em 15/12/2023, às 14:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4268974** e o código CRC **4A53BAC5**.

Referência: Processo nº 23070.007048/2023-15

SEI nº 4268974



“Nós somos teatino”

Vó Marlene

Agradecimentos

Eu realmente amo escrever, adoro tornar esse processo extremamente prazeroso, tomando um matezinho, um cafézinho, comendo um docinho, vendo o dia passar pela janela, como o céu vai mudando. Em alguns momentos eu tive esse privilégio de me dedicar somente à escrita, pude aproveitar graças aos dezoito meses de bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Capes.

Escrever os agradecimentos, que está sendo o meu último momento de escrita da dissertação, é como cortar o cordão umbilical, acho que eu vou me arrastando e me arrastando porque não quero me desligar desse processo. Minha escrita não se fez apenas de momentos idílicos em silêncio com meus pensamentos, ela se fez caminhando, em todos os lugares possíveis de caber. Filas, ônibus, de manhã bem cedo antes de uma jornada longa de trabalho, de noite com dificuldade de se concentrar com sono, em meio à uma pandemia, com uma mão quebrada, em recuperação de uma cirurgia... No balançar da rede, num movimento de vai e vem que nos ensina sobre a importância do passado para o futuro, e com todas as relações humanas e não humanas que teci para que este trabalho existisse e é para essa intensa trama de relações que dedico esse trabalho e agradeço:

Agradeço aos rios que me banharam e me desaguaram para as histórias que conto neste trabalho. Ao encontro do rio Jacuí com o Guaíba, companheiros de cotidiano que pela janela de meu kitnet, me acalutam e acalmam, todos os dias. Ao grande rio Uruguai, que se transforma em Ibicuí e Ibirapuitã, rios que alimentaram minhas ancestrais. E por falar nelas, agradeço por toda a luta que veio antes de mim e nos propulsiona.

Agradeço à criança que minha mãe foi, que entendeu, enquanto minha avó trabalhava de empregada doméstica, que a educação é capaz de nos mudar de vida. Meus pais sempre insistiram em minha formação na educação como essa ferramenta de prosperidade. E por conta disso, agradeço todas as políticas públicas que garantiram minha permanência na universidade, desde cotas, à casa de estudante cheia de goteiras que me abrigou e foi

amálgama das amigas que fiz dividindo moradia e perrengues, Bruna e Vitória minhas confidentes, até as bolsas durante minha formação, me tornaram pesquisadora.

Agradeço à minha família por me lembrar de onde viemos, mesmo com as dificuldades de entender quem sou, sempre me receberam com ternura e boas histórias que nutrem essas páginas. As falas de minha bisavó, eterna leveza em meu coração, apesar da vida muito muito dura, pisava leve nesse chão, levo seu exemplo na busca por calma.

Aos meus pais, por suas escolhas de vida movidas pela paixão, me ensinaram que nós, da classe trabalhadora, podemos mover o trabalho em nossas vidas de forma que nos faça sentido. Nunca questionaram minhas escolhas, me construíram com autonomia, às vezes até em demasia, mas hoje entendo o respeito e a confiança no meu caminhar.

Às famílias que construí, ao Coralim e a Olga, me ensinando diariamente o exercício da paciência no amor me aquecendo nas jornadas de escrita. Ao meu grande parceiro de vida Artur, que fica muito explícito neste trabalho o quanto ele esteve ao meu lado, em todos os passos que eu dei, todos os trabalhos que eu fiz, sempre teve seu trabalho e esforço junto.

Ao povo guarani que me acolheu, inúmeros amigos queridos que insistiram para eu cavocar mais fundo e ouvir minha ancestralidade. Aos meus alunos por proporcionar sentido para o trabalho e estarem sempre me ensinando um pouco mais. E a arte pela capacidade de emocionar e me dar caminhos para experimentar quem sou.

Esses escritos, acabam que, por linhas tortas, como uma grande carta de amor aos meus. Existem aquelas que eu gostaria de ter a oportunidade de olhar nos olhos e agradecer profundamente:

Minhas queridas orientadoras Luciana e Beth por tanta paciência. Lu, obrigada por me ensinar a lapidar minha escrita verborrágica e me mostrar o caminho do que realmente interessa. Beth por me ensinar tanto sobre antropologia e escrever sobre os guarani com tanto cuidado. Olhando em retrospecto, nem sei como tiveram tanta paciência aos meus ânimos que querem engolir o mundo, aprendi muito com vocês sobre ser professora, levarei como exemplos com carinho.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais UFG. Realizar o mestrado no programa foi uma escolha totalmente passional, hoje tenho a certeza de que se não fosse o programa, já teria desistido da carreira acadêmica, mas seu projeto ousado me mostrou que há outras formas possíveis de fazer academia, acolhendo anseios, desejos de futuro de pessoas que não costumam ter escuta na universidade. Agradeço aos professores por bancar essa bronca, aos colegas por terem também encarado essa fissura, em especial Ícaro e Ronei, não foi nada simples entrar num mestrado e logo de cara viver uma pandemia, mas com nossas conversas e partilhas a gente foi levando.

Me foram inspirações durante meu processo formativo, em suas pesquisas, modos de direcionar a arte, a educação e a antropologia em suas vidas os queridos professores Luiz Davi Vieira Gonçalves, Luciene de Oliveira Dias e Renata de Lima Silva, foram influências fundamentais para que eu entendesse que existe lugar para mim na academia, agradeço por toda generosidade em minhas bancas.

E por último, porque acho que a gente escreve pro futuro, né? À minha irmã, pelo tempo que passou colocando seus desenhos por baixo da porta enquanto eu estava encerrada escrevendo, nem imagina o quanto suas histórias me deram força naqueles momentos, espero que um dia leia essas páginas e compreenda.

Eu botei tantas vísceras nessas páginas que... como é difícil desgarrar! Espero que mova alguma coisa dentro de quem me lê, mas que também cause algum tipo de ternura.

Resumo

Parto de minha produção poética como *performer*, desde as primeiras exposições, até o atual trabalho, que vem de uma autoetnografia, tratando do etnocídio e da questão da terra. A poética abordada por viés político, histórico e antropológico, expõe a colonialidade no Brasil. Aponta para as retomadas das terras indígenas ancestrais, em que os sonhos orientam os *Mbya* Guarani na caminhada (*guatá*). O objetivo é a análise de minhas *performances* artísticas, em uma perspectiva autoetnográfica, com base na ancestralidade guarani. Para isso, me inspiro em textos de intelectuais indígenas para produção de uma crítica decolonial e, particularmente, me inspiro no texto de tese do autor Guarani, Almiros Martins Machado, para a tematização da caminhada *Mbya*. Em uma escrita performativa, que atravessa meu processo artístico, descrevo meus trabalhos e escolhas estéticas. Invisto em uma perspectiva anticolonial, dismantando mitos e enfatizando o papel do Estado no etnocídio dos povos indígenas. Neste momento histórico, os indígenas têm enfrentado o desfazimento de seus direitos fundamentais e territoriais, reconhecidos pela Constituição de 1988. Discuto as relações entre a minha caminhada como *performer* descendente, e as caminhadas Guarani em retomadas de terras, no *teko porã* (bem viver) e no *nhandereko* (fortalecimento da cultura), movimento protagonizado pelos *Mbya* Guarani que acompanho, parte dele no Rio Grande do Sul. Debato como estas práticas lutam contra o etnocídio.

Palavras-chaves: *Performance*, Caminhada, Retomada, *Mbya* Guarani

Abstract

This text traces my journey as a poetic performer, from my early exhibitions to my current work, rooted in autoethnography and centered on the themes of ethnocide and land issues. The poetic exploration engages with political, historical, and anthropological perspectives, exposing the coloniality in Brazil. It focuses on the reclaiming of ancestral indigenous lands, where the dreams guide the Mbya Guarani in their journey (*guatá*). The objective is to analyze my artistic performances from an autoethnographic perspective, anchored in Guarani ancestralities. In doing so, I draw inspiration from the writings of indigenous intellectuals to generate a decolonial critique, particularly relying on the thesis of Guarani author Almiros Martins Machado for the thematization of the Mbya journey. In a performative writing style that traverses my artistic process, I describe my works and aesthetic choices. I adopt an anticolonial perspective, dismantling myths and emphasizing the role of the State in the ethnocide of indigenous peoples. In this historical moment, indigenous communities face the dismantling of their fundamental and territorial rights, as recognized by the 1988 Constitution. The text discusses the relationship between my journey as a descendant performer and the journeys of the Guarani, focusing on the reclaiming of lands, *teko porã* (living well), and *nhandereko* (cultural strengthening) movements led by the Mbya Guarani in Rio Grande do Sul. It explores how these practices resist ethnocide.

Keywords: Performance, Journey, Return, Mbya Guarani

Lista de Imagens

1. Capa, foto analógica digitalizada do rio Ibicuí, autoria própria, Alegrete, 2018.
2. Capa com dados da universidade, foto analógica digitalizada da *performance* “Em estado de vulnerabilidade d’água”, Rio Ibicuí Alegrete RS, registro de Maria Céu Pacheco, 2018.
3. Foto analógica digitalizada, autoria própria, raios de sol passando pela copa da árvore que plantei com meu pai e meu avô na infância, Alegrete RS, 2018.
4. Foto analógica digitalizada, autoria própria, Guaraní em caminhada na Retomada *Ka’aguy Porã Maquiné*, RS, 2018, integrante da instalação “Retomar” exposição individual YVY Ainda chamamos Brasil, Memorial do Rio Grande do Sul, 2019.
5. Tríptico fotografia analógica digitalizada, Rio Ibicuí e Rio Ibirapuitã, autoria própria, Alegrete, 2018.
6. Tríptico composto por Fotolitografia de registro da *performance* Submergir, impressa em voil e bordada à mão, 2017. 42x29,7 cm, registro de Eliza Alves.
7. *Performance* Submergir, realizada no 19º Edital de Incentivo à Produção Chico Lisboa, MARGS, 2016, Registro de Artur Veloso.
8. *Performance* Desaguar, realizada no Museu Nacional da República em Brasília, durante o XX Enearte, registro de Artur Veloso, 2016.
9. *Performance* Desaguar, realizada no Museu Nacional da República em Brasília, durante o XX Enearte, registro de Artur Veloso, 2016.
10. *Performance* Desaguar, realizada no Museu Nacional da República em Brasília, durante o XX Enearte, registro de Artur Veloso, 2016.
11. *Performance* Infusão, realizada na exposição “Jardim Suspenso” IAB RS, registro de Artur Veloso, 2017.
12. *Performance* Represa, realizada na exposição “Jardim Suspenso” IAB RS, registro de Artur Veloso, 2017.
13. *Performance* Casa Suspensa, Galeria IAB e Galeria Ecarta, registro de Igor Sperotto, 2017.
14. Registro da *Performance* Mar sempre à esquerda, Travessia Cassino-Chuy, fotografia analógica com sobreposição 36mm, registro de Artur Veloso, 2017.

15. Travessia entre Valizas-Cabo Polônio, performance Mar sempre à esquerda, 2017
16. Registro da performance “Abertura para consagração de uma vida em luta”, por Lucas Lespier integrante do LAB eXtremidades, 2018.
17. Mapa retirado do Comitê Ibicuí, disponível em: <http://www.comiteibicui.com.br/mapas.html>
18. Frame vídeoperformance “Em estado de vulnerabilidade d’água”, rio Ibicuí, Alegrete/RS, registro de Maria Céu Pacheco, 2018.
19. Fotografia analógica digitalizada da fachada da casa de minha bisavó, autoria própria, Alegrete, 2018.
20. Frame de *videoperformance* Ponto de não retorno, Captura de Tela, Ocupação em que reside minha família, Alegrete RS, 2018.
21. Mar de Garopaba SC, frame da videoperformance Ponto de Não Retorno de 2020, capturado por mim em 2018.
22. Rio Ibicuí, fotografia analógica digitalizada 36 mm, autoria própria, Alegrete, 2018.
23. Captura de frame da videoperformance Ponto de Não Retorno de 2020, Imagem sobreposta de minha bisavó criança, ao fundo Alegrete em 2018.
24. Captura de frame da videoperformance Ponto de Não Retorno, autoria própria, 2020.
25. Captura de frame da videoperformance Ponto de Não Retorno, autoria própria, 2020.
26. Captura de frame da videoperformance Ponto de Não Retorno, autoria própria, 2020.
27. Captura de frame da videoperformance Ponto de Não Retorno, autoria própria, 2020.
28. Tríptico fotografia analógica digitalizada, caminho na entrada da Terra Indígena *Tekoá Jatai ty*, trajeto que realizava para chegar à escola, 2018.
29. Fotografia analógica digitalizada, Escola Karaí Arandu, autoria própria, 2018, integrante da instalação “Retomar”, exposição individual “YVY Ainda chamamos Brasil”, Memorial do Rio Grande do Sul, 2019.

30. Fotografia analógica digitalizada, Guarani em *jeguatá*, 2018, integrante da instalação “Retomar”, exposição individual “YVY Ainda chamamos Brasil”, Memorial do Rio Grande do Sul, 2019.
31. Fotografia analógica digitalizada, Guarani em *jeguatá*, 2018, integrante da instalação “Retomar”, exposição individual “YVY Ainda chamamos Brasil”, Memorial do Rio Grande do Sul, 2019.
32. Díptico Fotografias analógicas digitalizadas, minha bisavó sentada na varanda em Alegrete e cadeira caída na *Tekoá Jatai’ty*, 2018, integrante da exposição individual “YVY Ainda chamamos Brasil”, Memorial do Rio Grande do Sul, 2019.
33. Fotografia analógica digitalizada, Construção da escola *Tekó Jeapó* na Retomada Mbya Guarani em Maquiné, 2018, integrante da instalação “Retomar”, exposição individual “YVY Ainda chamamos Brasil”, Memorial do Rio Grande do Sul, 2019.



Foto analógica digitalizada, autoria própria, Guaraní em caminhada na Retomada *Ka'aguy Porã*, Maquiné RS, 2018, integrante da instalação “Retomar”, exposição individual YVY Ainda chamamos Brasil, Memorial do Rio Grande do Sul, 2019.

Glossário

Aguyje: perfeição, maturidade, plenitude de desenvolvimento.

Aguyjevete: saudação tradicional.

Arandu: sabedoria, saber, conhecimento, sabedoria. Significa sentir o tempo, fazer o tempo agir na pessoa.

Demarcação: A Constituição Federal, no seu artigo 231: “São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as

terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens” (BRASIL, 1988).

Guatá: Jeguatá =caminhamos. *Guatá* = caminhar. Termo é utilizado pelos *Mbya* para o ato de andar, viajar, mobilidade, “deslocar-se”. (PRADELLA, 2009a).

Jataí'ty: nome da aldeia, denominada pela abundância de butiá, como dizem os seus moradores quando perguntados pelo significado do nome de sua *Tekoá*.

Juruá: não-indígena

Karaí: liderança religiosa.

Ka'aguy: mato(a), selva, floresta.

Kuaray: sol.

Kunha karaí: É uma liderança espiritual feminina. Usam ervas tradicionais para bênçãos e curas, muitas vezes trabalhando com um líder espiritual masculino, *karaí*, em práticas rituais, cantando, dançando, rezando e usando cachimbo (*petyngua*) para se comunicar com deuses.

Mbaraeté: É o conceito *Mbya* Guarani para o fortalecimento social e espiritual, que envolve o conhecimento tradicional articulado com as práticas políticas e culturais em uma *tekoa*, em um conjunto de práticas rituais, simbólicas, de produção de pensamentos, corpos, memórias. Aproxima-se da categoria do patrimônio material e imaterial indígena, eixo através do qual a maioria dos projetos culturais na área indígena busca espaço e voz.

Mboi: cobra.

Mbyá: parcialidade da etnia Guarani.

Nhande reko: *nhande*: nosso, *reko*: sistema.

Nhanderu: Nosso (*Nhande*) pai (*RU*).

Opy: casa de rezas.

Reko: modo de ser Guarani, também traduzido como “cultura”.

Retomada: “Retomada não é só território, não é só da terra, do lugar, retomada é retomada da vida, a gente voltou a viver” - Fala do Cacique André Benites (RETOMADA, 2019) da retomada *Tekoá Ka’aguy Porã*, Maquiné-RS. Retomada de suas terras ancestrais para garantia do modo de viver *Mbya* Guarani, diferenciando-se de uma ocupação ou invasão.

Teatino: Popularmente, pessoa que anda de um lugar ao outro sem ter muito paradeiro.

Tekó/rekó: Modo de ser, estado de ser, estado de ser, usa-se a expressão para denominar o modo de ser *Mbya* Guarani.

Tekoá: Local onde é possível realizar o modo de ser *Mbya* Guarani, comumente traduzido por “aldeia”, é o lugar onde a vida cai.

Xondaro: guerreiro.

Yvy Maraey: Com frequência traduzido por “Terra sem males”, Hélène Clastres (1978) Alcançar a “Terra sem Mal” é a possibilidade de superação desta condição perecível, é o momento em que os Guarani, despidos em vida de sua condição humana, se transmutariam em homens-deuses, numa terra esplêndida. Na filosofia Guarani, é possível atingi-la sem a morte. A “Terra sem Mal” é um local a ser buscado em vida.

Yvy: terra.

Sumário

Resumo	9
Lista de Imagens	10
Glossário	13
Introdução	18
1. Caminhada em performance	28
1.1. Submergir	37
1.2. Desaguar	41
1.3. Jardim Suspenso	44
1.4. O mar sempre à esquerda	53
1.5. Poética à terra, tensionar o arco	57
1.5.1. Abertura para consagração de uma vida em luta	59
1.5.2 Em estado de vulnerabilidade d'água	62
2. Ponto de não retorno: performance de resistência ao etnocídio no Brasil	68
2.1. Descrição da performance	73
2.2. Imagem como acautelamento da memória	84
2.3. Ocupação	86
2.4.O Etnocídio	89
3. Caminhar sobre a terra: caminhos para o bem-viver	96
3.1. Conhecimento através do corpo: Performance e caminhada com a educação escolar indígena	96
3.2. Caminhada em retomada	108
Referências	117

Introdução

Desperto, logo no início da manhã, o sol está nascendo e no quarto ainda tem o cheiro do tabaco, que ela insiste em fumar toda noite antes de dormir. Eu quase não dormi a noite, faz pouco que minha bisavó voltou do hospital, e eu resolvi dormir na cama com ela. Eu quase não dormi porque fiquei admirando-a dormir, suave, aconchegada, finalmente em seu quarto. Eu não consigo parar de chorar, emocionada com a sorte que é dividir este momento, a honra que é ter uma bisavó viva, mesmo com todas as nossas condições precárias de existência.

Levanto-me, a fumaça do fogo impregna a casa. Caminho pelo mesmo corredor em que minha avó pariu seu filho, que faleceu ainda criança. Chego na cozinha, cozinha essa de pátio, sabe? Tem fogão à lenha e um pequeno fogo.

Minha bisavó Deolinda, está sentada na frente, assando uma batata doce, assim como faz todas as manhãs, ela bate as cinzas e corta um pedaço com as mãos e me oferece. Sento-me com ela, partilho deste mesmo momento de todos os dias. Ela toma mate, e revira a bomba de uma forma muito engraçada, que eu só vi nos Guarani, nas aldeias em que estive. Eu me pergunto: como é que estas coisas perduram no tempo?

Eu sou Oendu, recebi o nome de Kerexu Reté. É sobre sentir uma luz crescente no corpo. Recebi este nome no mesmo período em que estava passando por uma série de disforias, me descobrindo enquanto pessoa trans. Pensei que tudo fazia muito sentido, eu, ao receber este nome, voltar a sentir o meu corpo.

Para a compreensão de como me relaciono com os sujeitos, constituídos de carne e sensibilidades, da pesquisa, e de qual lugar eu falo, farei uma breve descrição do meu trabalho e como se deu meu contato com os Guarani.

Minha trajetória começou a ser trilhada muito antes de sonharem com meu nascimento. Minha bisavó é Guarani da fronteira Oeste do estado do Rio Grande do Sul, lutou em ocupações de terra, assim como minha avó. Esta história pessoal eu narro por meio de uma autoetnografia, em meu trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais (MENDONÇA, 2019). Escrevo, através das narrativas de minha bisavó, o processo do etnocídio Guarani na região, em que hoje minha família tem moradia através de lutas em ocupações.

Durante a graduação me aproximei do colega Mbya Guarani Daniel Kuaray Papa, por um compartilhamento de diversos afetos. Fiz monitoria indígena com ele, e a partir de seu convite, realizei meu estágio de conclusão de curso na disciplina de artes na Escola Estadual

Indígena de Ensino Fundamental *Karai Arandu*, localizada no bairro Cantagalo, em Viamão RS. Nessas classes procurei corporificar aulas de *performance* e trabalhar os estados de corporalidade *Mbya* Guarani. O relato dessa experiência pode ser encontrado no meu trabalho de conclusão em Artes Visuais. É inspirado nesta experiência, e no meu comprometimento com a educação indígena, na qual proponho uma ação pedagógica em *performance*, e que pode ser lida no terceiro capítulo desta dissertação.

Neste mesmo ano, 2018, também estive envolvida na bioconstrução da escola autônoma *Teko Jeapó*, localizada na retomada *Mbya* Guarani de Maquiné-RS. Pude pensar junto ao cacique André, o regimento e as diretrizes da escola. Construí uma relação com o cacique da retomada ao longo destes anos, de profundas conversas a respeito da espiritualidade Guarani e das nossas lutas. No terceiro capítulo deste trabalho, procuro debater a importância das retomadas de terras ancestrais.

Meu amigo, e conselheiro *Kuaray*, esclareceu-me sobre os problemas que chamei de “disforia”: eram problemas de nome, eu estava caminhando sobre a terra com um nome que não era meu. Que sou meio Guarani, eles me chamam de mestiço, se eu não carregasse isto comigo, iria viver doente, seria muito perigoso, (trago essas questões desde meu trabalho de conclusão de curso na licenciatura, fazendo um diálogo com Grada Kilomba (2019), e aprofundo nesta dissertação). Não poderia viver sendo apenas branco nem sendo apenas guarani, mas que é importante este “entre lugar”, pois ele é necessário para fazer a comunicação interna, e com o mundo.

Nesse sentido de comunicação, tenho feito trabalhos poéticos, mergulhando nas minhas memórias, nas nossas memórias. Ocupando este “entre lugar” também no meu gênero, sendo uma pessoa trans não-binária, em resumo, uma pessoa transgênero que não se encontra no binarismo homens/mulher, está além de mulheres trans e homens trans. O mergulho de memórias vem de muito tempo, intensificou-se no período em que descobrimos minha bisavó com Alzheimer.

Esta dissertação se insere em uma pesquisa de longa data, (ou em uma série de trabalhos de longa data) que eu começo a realizar em 2017, quando retorno para a cidade de minha família, Alegrete, na fronteira Oeste do Estado do Rio Grande do Sul, para ficar com a minha bisavó, que tinha acabado de ser diagnosticada. Naquele ano e no ano seguinte - ano que foi o último ano de sua vida, com 83 anos - fui diversas vezes para Alegrete, conversava com a minha bisavó sobre suas memórias, sobre os arquivos de fotografias familiares. Desde a minha infância, logo que aprendi a ler e escrever, eu senti muita vontade de ensiná-la a ler e escrever, para que pudéssemos contar as suas histórias juntas.

Durante os verões e as férias que eu tinha, ficava na casa dela ou na casa da minha avó. Era comum acordar assim que o sol nascia, para assar batata doce, comer em volta do fogo, tomando um mate e ouvindo suas histórias. Ela sentia-se confortável de me contar coisas que, por muito tempo, teve vergonha de falar, ou até mesmo medo, de sua origem. Sentia-se muito julgada pela sociedade envolvente, por ser uma mulher indígena.

Ela mostrou-me as fotos dos seus tios, que serviram no exército e morreram na guerra, vestindo uniformes brancos, e me fala: “nós somos bugres”. Com a sua perda de memória no Alzheimer, suas histórias se voltaram para o tempo de infância, no possível aldeamento que vivia, com as crianças que brincava. É a memória viva do etnocídio do povo Guarani e a influência do Estado neste violento processo.

Eu deixo uma câmera fotográfica analógica, as chamadas “saboneteiras”, na sua mão. A gente passeia pelo bairro, que foi doado pelo governo após ocupação, para os desabrigados da enchente, enchente do rio Ibirapuitã e rio Ibicuí, afluentes do rio Uruguai. Rios que minhas ancestrais habitavam à margem.

Os trabalhos realizados neste período, principalmente de fotografia e fotoperformance, integraram uma exposição individual que realizei como junto ao meu trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais pelas UFRGS. A exposição é marcada pela memória, reminiscência e apagamento. Foi produzida no museu do Estado, Memorial do Rio Grande do Sul e a intitulei “YVY: Ainda Chamamos Brasil”.

Acompanha-me desde então esta pesquisa e presença. A vontade de realizar um mestrado surgiu com a necessidade de pesquisar mais a fundo, mergulhar mais profundamente nos estudos de *performance*, na antropologia, na história e nas artes. Pesquisando de maneira *performativa* (FERNANDES, 2014), que passa pelo corpo e pelas experiências de vida, a história colonial na fronteira Oeste do Rio Grande do Sul, e a resistência Guarani na caminhada. Pensei que este lugar chamado “Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais” seria um solo fértil, e um espaço propício para realizar estes estudos.

Então, assim como a história de uma família Guarani que saiu do Paraguai caminhando e foi parar em Goiás, eu fui para Goiás fazer o processo seletivo e conhecer o ambiente em que possivelmente iria passar a habitar. Já havia pesquisado sobre os professores do curso, e tinha especialmente me encontrado, nas minhas leituras, com uma mulher gaúcha que escreveu sobre as *abuelas* da fronteira, e formou-se no mesmo Instituto de Artes que eu. Luciana Hartmann, que foi lá pra estas bandas do Centro-Oeste enfrentar algumas broncas.

Quando apresentei meu projeto para a banca, foi a primeira pessoa de quem se lembraram. Começamos a traçar esta trajetória juntas na distância, pois fomos atravessadas

por uma pandemia. A proposta inicial precisou mudar muito, pois envolvia uma pesquisa etnográfica em aldeias e retomadas Guarani, e na pandemia¹ não senti certo ou seguro, realizar este tipo de ação e colocar vidas indígenas em risco.

Agora, não mais lecionando na escola Guarani, sigo minha relação de amizade, apoio às aldeias e retomadas, realizando diversas ações durante a pandemia. Toda a vida mudou, com a necessidade e privilégio do isolamento, repensamos o projeto e os modos de fazer, assim como estávamos intimamente repensando os modos de viver.

Eu vinha lendo, desde o trabalho de conclusão de curso, diversas etnografias e buscando pesquisar a questão da caminhada e mobilidade Guarani. Uma das autoras que li, gentilmente se juntou ao projeto e tornou-se minha coorientadora, Elizabeth Pissolato. Nós três, juntas, estamos caminhando nesta dissertação, que fala de um caminhar, um caminhar de vida, de um caminhar ancestral. Um caminho a ser feito que percorre toda a dissertação, como filosofia de vida, e pela etnologia Guarani, e que abordarei no último capítulo.

Nas pesquisas ainda durante a escrita da graduação, me deparei com o conceito de etnocídio no livro de Pierre Clastres (1974). Mas o que me interessa, é o tratamento dado pelo antropólogo, que tive como professor durante o mestrado, Eduardo Viveiros de Castro (2016). Ele especifica a formação do Estado brasileiro a partir do etnocídio, na forma como o governo massacrou culturas indígenas, para transformar esses indígenas em cidadãos pobres e sem-terra. Como o que aconteceu com minha família, no segundo capítulo, traço esta narrativa e o etnocídio, historicamente. Expondo mais a fundo as feridas coloniais e encontrando caminhos de luta, no contemporâneo, pelas retomadas, abordadas no terceiro capítulo, que é uma luta de retorno às terras ancestrais e pela sua preservação, contra também o ecocídio em curso.

A dissertação é composta por uma escrita *performativa* (desde as minhas experiências pessoais), que se instaura em dois momentos. O primeiro momento refere-se a minha trajetória poética como *performer* e artista, primeiramente como *performer*, pois é minha principal manifestação artística.

Os trabalhos abordados aqui vão desde o início, em que começo a realizar *performances* de forma solo, até os meus últimos trabalhos já cursando mestrado. Invisto em um formato de descrição intensa. Sobre esse formato, refiro-me a descrever os detalhes do processo, as escolhas estéticas que realizei, o contexto de inserção dos trabalhos, sobre quais

¹ Pandemia de Covid-19, declarada em março de 2020 pela Organização Mundial da Saúde. Alastrou-se rapidamente por todo o planeta. No Brasil, de maneira não uniforme, foram adotadas medidas de distanciamento social, uso de máscara e higiene, para diminuir a circulação do vírus respiratório.

superfícies subjetivas o trabalho toca, e como o sensível relaciona-se com a História. Para isso, uso como livre inspiração os métodos etnográficos da Antropologia.

A poética em *performance* se mantém em híbrido com outras manifestações artísticas, principalmente a fotografia e o vídeo. Na fotografia, uso fotos analógicas digitalizadas de arquivos familiares, e fotos capturadas por mim na região em que minha família reside.

Minha produção em *performance* é como um canto e reza para minha bisavó, minhas ancestrais e meu povo do Rio Uruguai. A poética feita do hibridismo entre *performance* e fotografia mantém neste híbrido o exercício de construção de memória e identidade, através do ritual, como retomada da ancestralidade. É um gesto político de resistência, prática do rito de manter a memória em ação, viva, e a fotografia, como acautelamento da nossa ancestralidade.

O outro momento de *performance* na minha dissertação refere-se a performatividade de luta das minhas ancestrais. De forma que, essa luta pela terra feita por elas, se apresenta no meu trabalho com minhas recentes *performances*, que irei tratar no primeiro e segundo capítulos. São elas: “Abertura para Consagração de uma vida em luta”, “Em estado de vulnerabilidade d’água” e “Ponto de não retorno”.

A poética está presente também envolvida nos movimentos de ação direta, das causas indígenas. Busco seguir este caminho de luta pela terra, que é traçado desde minhas ancestrais, em lutas em ocupações.

A escrita deste trabalho floresceu em um estado de liminaridade, ao descrever a fase de transição que vivenciei por meio das *performances* artísticas. Durante esse processo, explorei de forma mais profunda questões relacionadas à minha identidade, que se situa em um espaço liminar, o qual desenvolvo nesta dissertação.

Nessa zona de transição, a escrita deste trabalho permitiu-me explorar aspectos da minha identidade de maneira mais profunda e significativa. Através das *performances* artísticas, encontrei-me em um estado de fluxo criativo e de presença, em que as fronteiras entre o eu e o outro se tornaram menos definidas. Essa experiência de imersão nas expressões artísticas abriu caminho para a reflexão e exploração de aspectos de minha identidade que antes permaneciam pouco compreendidos.

Ao abordar essa liminaridade em minha escrita, busquei transmitir a complexidade de minha identidade, que se encontra no cruzamento de diversas influências e experiências. Através da escrita desta dissertação, busquei estabelecer um diálogo profundo comigo mesmo, assim como com quem me lê, convidando a compartilhar dessa jornada de autodescoberta e autoexpressão.

Assim como nas performances artísticas que inspiraram este trabalho, a escrita também se tornou um meio para explorar e comunicar as nuances e contradições de minha identidade. O estado liminar em que me encontro nessa jornada acadêmica me possibilitou abraçar a ambiguidade e a incerteza, permitindo que eu mergulhasse mais profundamente na complexidade do meu "entre".

A liminaridade se expressa em minha poética em *performance* como um momento de profunda imersão e entrega, que transcende as restrições da realidade cotidiana e se conecta com uma dimensão artística mais elevada. Durante esse momento, há a libertação das amarras das normas convencionais, permitindo que a criatividade flua sem barreiras. Essa suspensão das regras tradicionais abre espaço para a exploração de novas possibilidades criativas, levando a experimentações ousadas.

Essa zona de transição também se reflete na experiência do público, que é convidado a embarcar em uma jornada emocional e sensorial única. As fronteiras entre o mundo real e o mundo artístico tornam-se difusas, e o espectador é transportado para um espaço de contemplação, reflexão e descoberta. A performance artística, nesse estado, pode desafiar as percepções estabelecidas, provocar questionamentos e abrir espaço para interpretações individuais.

O estado liminar na performance artística é um conceito que se refere a um momento de transição e transformação durante uma apresentação. Derivado do termo "limiar", que significa um ponto de passagem ou fronteira entre dois estados ou condições, o estado liminar na performance é caracterizado por uma suspensão das normas e uma abertura para novas possibilidades criativas.

Nesse estado, tanto artista como público experimentam uma sensação de estar entre mundos, onde as fronteiras entre o real e o imaginário, o conhecido e o desconhecido, se tornam fluidas. É uma espécie de zona de transição, onde a expressão artística pode ultrapassar os limites habituais e explorar territórios emocionais, psicológicos e estéticos.

Agora, convido você a caminhar comigo nestes escritos, para isso, trago este pequeno mapa, a seguir, de nosso trajeto:

Começo o movimento de caminhada no primeiro capítulo, abordo desde meus primeiros contatos com a arte e como ela foi me transformando, até as minhas primeiras *performances*, em que comecei a construir e perceber uma poética. Neste capítulo, de forma mais breve faço uma descrição destas primeiras *performances*: “Submergir” (2016), “Desaguar” (2016), até a minha primeira exposição individual “Jardim Suspenso” (2017), no Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB)/RS. Para a construção da exposição realizei uma

residência artística no mesmo local, nela *performei* “Represa” (2017), “Infusão” (2017), “Casa Suspensa” (2017).

Todas essas primeiras *performances* tratam do tema da violência de gênero e, também, trazem discussões sobre a política, tendo em vista que “Desaguar” foi realizada no Museu Nacional da República, logo após o golpe de 2016. A exposição individual e residência artística “Jardim Suspenso” foi realizada no Solar do IAB, antigo prédio do DOPS em Porto Alegre/RS, durante a ditadura militar.

Encerro o primeiro capítulo já introduzindo a caminhada mais fortemente em minha poética, descrevendo a experiência da *performance* “O Mar sempre à esquerda” (2017), de imersão e longa duração, na travessia da maior praia do mundo, praia do Cassino/RS, até a fronteira do Brasil com o Uruguai. E, por fim, apresento algumas *performances* realizadas em 2018, quando comecei a trabalhar sobre a “poética à terra”. O primeiro trabalho que abordo é “Abertura para Consagração de uma vida em luta”, *performance* feita como uma reza ritual para minha bisavó, em um processo de reverência as minhas ancestrais.

Essa construção poética, carregada de elementos de ancestralidade, ambientada na memória da terra de minhas ancestrais, também carrega a memória de um rio, o rio Uruguai e seus afluentes. Foi em um de seus afluentes, rio Ibicuí, onde minhas ancestrais habitavam à margem, minha bisavó lavava roupas e minha família ainda pesca, que *performei* “Em estado de vulnerabilidade d’água” (2018), na margem que passa pela cidade da minha família, Alegrete/RS, na fronteira Oeste do Rio Grande do Sul.

Após ter discutido essa série das principais *performances*, desde o início de minha carreira, aproveito ainda este capítulo para debater o aspecto ritual nos trabalhos, como o “meu estado de *performance*”, junto a alguns autores que abordam a experiência de presença e temporalidade na ação performática.

No segundo capítulo, minha caminhada ganha companhia, passo a caminhar com a minha avó, ou melhor, sigo seus passos. E é neste capítulo que o trabalho se adensa, pois a partir dele trato dos temas de forte interesse na dissertação. Com uma descrição mais intensiva sobre as motivações em realizar a *performance* “Ponto de não retorno” (2020), e o contexto em que está inserida. Passo por alguns temas pertinentes ao trabalho como: memória, esquecimento, caminhada, etnocídio, luta pela terra e resistência.

Descrevo também alguns elementos mais técnicos do trabalho cênico, como a produção e o formato de montagem. Para isso, decidi apostar numa descrição cena a cena, a intenção é que, quem me lê, consiga caminhar comigo em minha escrita.

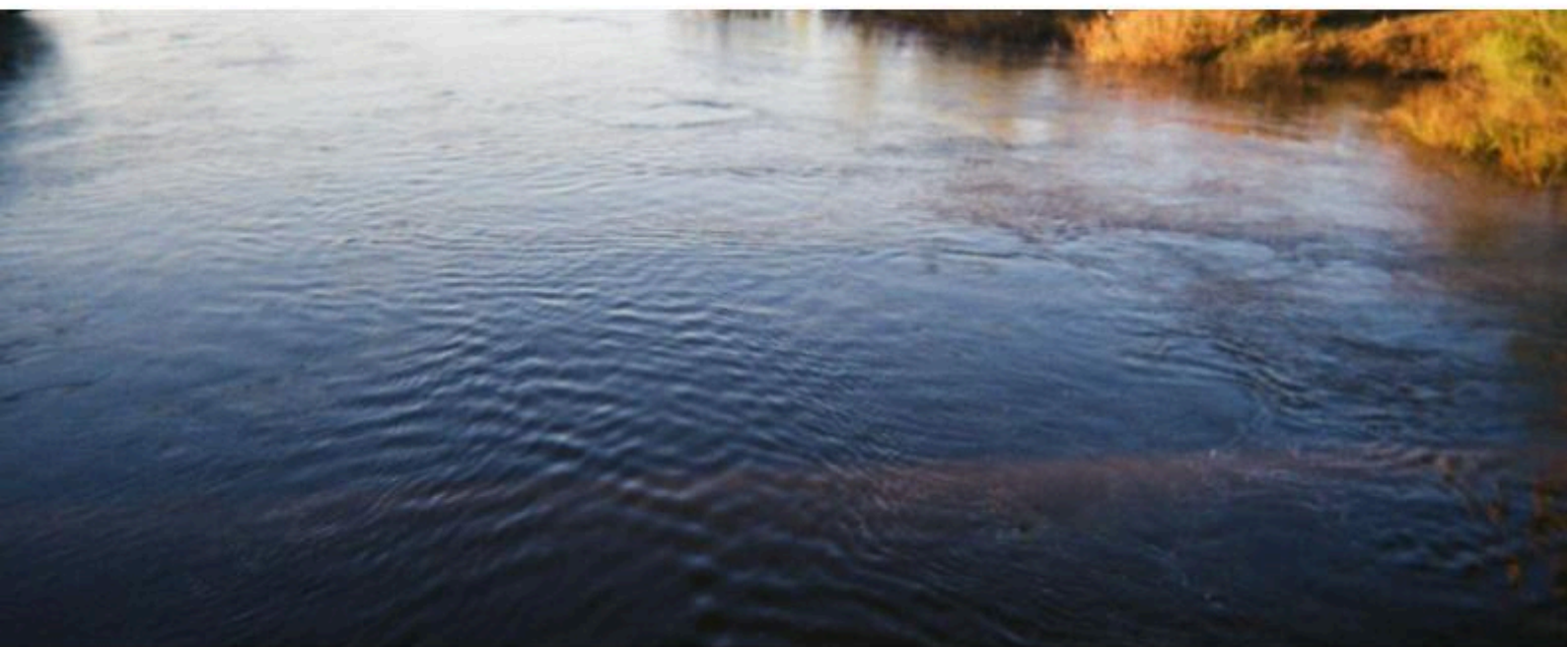
Busco, através de textos da antropologia, entender esta ferida aberta do passado colonial, e assim escrevo sobre o etnocídio, processo que atingiu minha família, e é marcado pela violência do Estado brasileiro contra as culturas indígenas.

Nesse caminhar ancestral, no último capítulo mergulho nos temas Guarani, dedico-me a expor caminhada Guarani, inspirando-me em autores indígenas e, principalmente, no texto de tese de Almiros Martins Machado (2015), que discute a caminhada como uma filosofia de vida do Guarani.

Aproveito a discussão da caminhada Guarani para discuti-la, também, sob as lentes das *performances* culturais, a caminhada então ganha um teor liminar. Nessa leitura *performatizada*, também incorporo a experiência da caminhada em minhas aulas de arte, em exercícios de *performance* durante o estágio docente na escola indígena *Karaí Arandu*, localizada na terra indígena *Tekoá Jataí'ty*, em Viamão/RS.

E, por fim, ainda no último capítulo, como resposta ao etnocídio e as violações aos direitos indígenas, apresento o exemplo das retomadas de terras ancestrais, ação protagonizada de forma autônoma pelos indígenas. Nesta dissertação, foquei nos exemplos mais próximos a mim, com os quais mantenho contato, que são as retomadas no Rio Grande do Sul.

Penso esse último capítulo como um caminho a todas as questões que levanto no decorrer deste escrito e, também, como a alternativa mais potente e rápida para construção do bem viver: retomar à terra.



1. Caminhada em performance

Não diga que estamos morrendo
Hoje não
Pois tenho essa chaga comendo a razão

Um velho amarelo
Com três guerras no peito
Mirando o parabelo diz assim:
Vai
Menina dos meus olhos
Penetre entre os olhos
Não há piedade
É só o fim
Vai!

Quero morrer num dia breve
Quero morrer num dia azul
Quero morrer na América do Sul

Juçara Marçal

Para começar esta caminhada, agora quem me lê irá me acompanhar, irei neste primeiro capítulo, de forma muito ampla, demonstrar como a arte foi tomando lugar em minha vida. Apresentarei algumas características que emergem em meu trabalho, em diálogo com quem pesquisa, sejam indígenas ou não indígenas, que se debruçam sobre conceitos como experiência, ancestralidade, memória e *performance*. A fim de ir aos poucos construindo uma descolonização epistêmica sobre estes temas, com referencial bibliográfico direcionado a uma insurgência ético-política no contemporâneo, desde nossa história ancestral brasileira.

Localizando meu trabalho em uma história maior, nossa história do Brasil, mergulho em nossas memórias, e como um processo de cura dessas memórias, passei a pesquisar na ação performática a violência colonial. “Lutamos na precariedade, a partir dela e contra ela.” (BUTLER, 2018, p.134). Judith Butler, filósofa contemporânea estadunidense, que escreve sobre política, ética e Teoria Queer, ao analisar o capitalismo e as políticas liberais e neoliberais em uma perspectiva, micro e macropolítica, conceitua que a vida não precária é

condição de humanidade, garantida pelas circunstâncias mínimas de existência, acesso à alimentação, saúde, moradia etc.

Minha família luta nesta precariedade: estou falando sobre a luta por moradia, ocupa-se um espaço e o habita na precariedade. Contra essa condição de existência, para garantia de moradia, uma reivindicação através do corpo, e para garantia de segurança dele mesmo. E é deste lugar que falo, de uma jovem trans² na periferia do Sul do Brasil, descendente de Guaraní que aprendi, com minha avó, a lutar pela terra e por uma vida além do precário.

Essa ancestralidade, que como o escritor Tommy Orange, indígena norte-americano das etnias Cheyenne e Arapaho, de Oklahoma, cuja leitura me abriu caminhos para o acolhimento de minha ancestralidade, chama de uma matemática impossível de remanescentes insignificantes: “Somos puros-sangues, mestiços, quadroons, Índios com um oitavo de sangue Indígena, um dezesseis avos, um trinta e dois avos. Uma matemática impossível. Remanescentes insignificantes.” (ORANGE, 2018, p.117)

O livro citado acima “Lá Não Existe Lá”, de Tommy Orange, é de literatura ficcional, apresenta especificidades sobre diversas histórias de indígenas nos Estados Unidos. Apesar disso, há muitas similitudes nas histórias dos remanescentes da colonialidade em todo território Abyla Yala, das Américas. Talvez ainda a pouca representatividade narrativa sobre histórias como as tratadas no livro, me toque tão profundamente quando leio, histórias sobre luta por terra, moradia, sobre se compreender como indígena na sociedade... Esta remanescente insignificante pode ser percebida como um projeto político etnocida, como denuncia em sua escrita Geni Núñez, psicóloga da etnia Guaraní,:

Uma das estratégias do etnocídio é dizer que somos um “quase” de outras raças: se de pele clara, brancos; se de pele escura, negros; nessa conta colorista, desaparecemos. Além disso, os povos indígenas que têm a pele clara nunca estiveram livres de sofrer o genocídio, a retirada de suas terras, a violência do agronegócio. Nisso, a classificação pela cor da pele produz necessariamente o apagamento indígena, em que se tem apenas a caracterização do “descendente”. Não à toa, ao sujeito político descendente não se possibilita a luta por terras indígenas, por demarcação. Para o Estado, quanto maior o número de “descendente de índio” em vez de “índio de verdade”, tanto mais facilitado o processo de retirada das terras originárias. (NÚÑEZ, 2021, p.70)

² No decorrer do texto, quando me refiro a mim, constantemente mudo de pronome. É desta forma que me refiro no cotidiano. Sou uma pessoa trans não binária e faço uso de qualquer pronome. Sobre ser não binário, também é importante ressaltar a postura anti-colonial implicada, como nos resalta Gloria Anzaldua (ANZALDUA, 2007) ao romper com a matriz binarista de pensamento colonial que realiza divisões como por exemplo natureza e cultura, homem e mulher, mente e corpo.

Ainda há um vazio na literatura sobre o racismo contra indígenas. Em minhas pesquisas bibliográficas sobre o assunto, encontrei um interessante artigo coletivo escrito por intelectuais acadêmicos indígenas que lutam contra o epistemicídio. O artigo, intitulado *Existência e diferença: o racismo contra os povos indígenas*, de autoria de Felipe Milanez, Lucia Sá, Ailton Krenak, Felipe Sotto Maior Cruz, Elisa Urbano Ramos e Genilson dos Santos de Jesus (2019)³, discute as causas e consequências deste vazio na literatura, apresentando depoimentos através de indígenas, o que demonstra a importância destas autorias.

Felizmente este é um cenário que está mudando pela chegada crescente de indígenas nas universidades. Historicamente, sobre o tema do racismo, se construiu uma trajetória literária binária, de oposição entre negros e brancos. Atualmente estão sendo desenvolvidos trabalhos de fôlego, compostos por intelectuais indígenas, como o da citada acima, Geni Nunez (2021, 2022) psicóloga da etnia Guarani, que através do eixo do etnocídio, desmembra a questão do racismo contra indígenas em suas diversas facetas.

Não tenho como me debruçar tão intensamente sobre este tema o quanto é necessário, pois uma tese ainda poderia ser pouco para dar conta de discutir um típico racismo entranhado na sociedade brasileira. Mas, emerge uma complexa trama de problemas que não posso ignorar, minha intenção não é esgotar esta discussão, mas possivelmente fomentá-la através deste meu “entre lugar”, pois durante esta dissertação será perceptível como esse corpo físico, poético e textual se constrói em liminaridade.

Inspiro-me na ideia de liminaridade a partir do antropólogo Victor Turner, nos seus estudos sobre rituais iniciados no livro *O processo ritual: estrutura e antiestrutura* (1969), inspirado em *Os ritos de passagem* (1909), do etnólogo Arnold Van Gennep. Turner desenvolveu a noção de liminaridade como uma fase marginal dos ritos de passagem, em que o sujeito é despido da estrutura social, sendo a liminaridade, em resumo, um estado transitório em que o sujeito está privado de seu status social anterior, e ocupa uma posição intermediária indefinível, na qual não pode ser totalmente classificado.

Em contato com o teatro e seus estudos sobre dramas sociais e dramas estéticos, Turner percebe uma expansão da noção de liminaridade para sujeitos que desafiam a estrutura

³ Sobre os autores: Felipe Milanez, ecologista político, doutor pelo Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra. Lucia Sá, professora de Estudos Brasileiros, Universidade de Manchester. Ailton Krenak, indígena Krenak, jornalista, escritor, professor *honoris causa* da Universidade Federal de Juiz de Fora. Felipe Sotto Maior Cruz, indígena Tuxá, doutorando em Antropologia Social, Universidade de Brasília. Elisa Urbano Ramos, indígena Pankararu, mestranda em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco. Genilson dos Santos de Jesus (Nome Indígena Taquary Pataxó), indígena Pataxó, graduando do curso de Direito, Universidade Federal da Bahia.

social como a única forma de organização possível, podendo os artistas também serem considerados sujeitos liminares. No decorrer destes escritos será perceptível como a ideia de liminaridade está presente em diversas camadas subjetivas do meu trabalho⁴.

Discorrendo sobre estes “entre-lugares”, ou uma possível liminaridade subjetiva, penso na relevância, também, comentar acerca das construções raciais que me atravessam. Na introdução desta dissertação trouxe alguns incômodos através de Grada Kilomba (2019), sobre o termo “mestiço”, bastante utilizado pelos Guarani para se referirem a mim. Não há em mim uma negação do privilégio racial por possuir uma pele clara. Ressalto que o discurso da mestiçagem no Brasil é um instrumento político de dominação. A chamada “Democracia racial” induz que “a miscigenação entre as raças seria outra prova da democracia racial, seguindo a ideia de que todos seríamos iguais, já que não haveria pureza sanguínea.” (NÚÑEZ, 2021, p. 67). Enfatizo o pensamento da intelectual Guarani Geni Núñez, pois ela aponta para uma reparação desde a perspectiva indígena:

Há quem continue achando que mestiçagem sanguínea em pessoas indígenas e negras lhes confere um privilégio estrutural, mas, assim como pessoas brancas com sangue negro ou indígena não perdem o privilégio estrutural da branquitude, pessoas indígenas ou negras com sangue branco não deixam de sofrer racismo estrutural. O discurso da mestiçagem tem um impacto específico contra nós, indígenas, visto que é também através dele que o Estado tenta invalidar o direito ancestral às terras. (NÚÑEZ, 2021, p. 67)

Assim como comentei acima, sobre a luta política que se faz com uma reivindicação através do corpo, e para sobrevivência dele mesmo, a *performance* em minha poética também se constrói como uma reivindicação através do corpo. Nesta relação que estou tecendo com minhas referências expostas no texto, realçando sempre um conhecimento que é circunscrito na pele, através, e pelo o corpo, novamente demarco: sem as separações binárias coloniais entre corpo e mente.

Revivo em minhas *performances* abusos já sofridos de forma a “re-experienciá-los”, e na vivência em arte poder criar novos significados e afetações, resistir. O pesquisador em antropologia da *performance* John Dawsey, tem sido uma das referências fundamentais para pensar o processo ritual em minhas *performances* artísticas. Ele debate sobre reavivar as experiências do passado em *performance*: “Imagens de experiências do passado são evocadas

⁴ Acredito que seja interessante mencionar algumas pesquisas no campo da antropologia da *performance* que vêm utilizando a noção de liminaridade como: DaMatta (2000), sobre a individualidade nos ritos de passagem na modernidade; Cavalcanti (2013), com estudo sobre o drama, o ritual e a *performance* na obra de Victor Turner; Davi (2016), ao relacionar *performance* com ritual Xâmanico Yanomami da aldeia de Maturacá; Adam (2018), ao apresentar a caminhada em peregrinações religiosas.

e delineadas de forma aguda” (DAWSEY, 2007, p.37). A *performance* então, para mim, passou a ser um ritual de cura do trauma colonial. E, abrir as feridas e sensações ao público é o ritual de expandir a clínica para o coletivo, retomo o pensamento que venho tecendo desde meu trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Artes Visuais:

Através desse afetar, geração de corpo, criar corpo, que há uma produção clínica, um corpo que se pensa diferente dos modelos colonizadores impostos. Uma prática que pensa a produção de diferença como cuidado de si, uma promoção de saúde, seja mental de construção e emancipação, seja repensando suas práticas e construindo saberes. (MENDONÇA, 2019, p. 34)

Na leitura de Dawsey, fui compreendendo algo que fica mais explícito no decorrer da dissertação: a *performance*, ao lidar com as experiências do passado, tratando-as de forma aguda, me pôs a lidar com meus traumas, olhá-los em perspectiva. Ainda pensando com Dawsey (2007, p. 37), “O passado articula-se ao presente tornando possível a descoberta e construção de significado”, percebi também que a *performance*, me ajuda a criar novos significados.

Esse movimento de ritornelo, que apresento aqui como uma volta ao passado, repeti-lo, ressignificando-o através da experiência ampliada em *performance*, constitui uma estreita relação com o tempo, este tempo em espiralar, inspirado em Leda Maria Martins, no seu mais recente livro “Performances do Tempo Espiralar: Poéticas do Corpo-tela” (2021), que em uma perspectiva, que eu observo como anticolonial, através das epistemologias negras do tempo espiralar: “o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele” (MARTINS, 2021, p.22).

Ainda sobre esse movimento temporal, me interessa somar à interpretação do escritor indígena Daniel Munduruku, pertencente ao povo Munduruku em Belém do Pará, que compartilha como a percepção sobre o tempo aos indígenas é muito integrada, acredito que se aproxima com o tempo em *performance*:

Já a visão indígena é mais envolvente, pois acredita que os fatos e os acontecimentos estão integrados por um conjunto de fatores que unem o tempo. Isso significa que trazem presente e passado em um único movimento: não há presente sem passado, e não há passado se não houver presente. Em outras palavras, o presente é a atualização do passado, e o passado é o sentido do presente. (MUNDURUKU, 2010, p. 144)

A forma interdisciplinar que estou fomentando neste caldo de discussões sobre colonialidade, luta através do corpo também em *performance*, em uma relação de cura do trauma colonial, relacionando pesquisas em ciências humanas como antropologia, *performance*, literatura e pesquisa indígena, não é “nova”. Autoras como Regina Pollo Muller (2005) já escreveram sobre como a experiência ritual nas sociedades indígenas se aproxima da experimentação em *performance*.

Sei que em minha escrita estou operando com o conceito de *performance* de forma muito particular, como faz sentido para mim, por vezes posso aproximar referências que dentro do chamado “campo da *performance*” podem estar de alguma forma em oposição. Mas que enxergo em complementação, pois este campo me possibilita pensar como uma metodologia de análise sobre processos artísticos e sociais. Estou compartilhando meus processos pessoais e culturais, sobre as chaves de compreensão que emergiram em meus trabalhos poéticos.

O primeiro autor que tive contato neste campo foi Richard Schechner (2012) e sua perspectiva em *performance* em que rituais, xamanismo, processos do fazer artístico, rito, rituais de cotidiano, jogo – podem ser consideradas *performances*.

Apoio-me também nas ciências sociais, na antropologia, para pensar a fotografia e vídeo como *performance*⁵. Compreendo que, por se manifestarem de forma híbrida em meu trabalho, necessitam da imersão em outras áreas para que o estudo seja mais aprofundado. Dessa forma, minha poética em *performance*, em relação à pesquisa teórica, é o estudo do meu próprio processo ritual. A *performance*, por suas aproximações de arte e vida, enfatiza o instante presente que conecta com a minha ancestralidade.

Compartilho que estou criando um pensamento a partir da minha prática em *performance*, entendendo que a prática é um processo e um pensamento, ou seja, a *performance*: “conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão e um meio de intervenção no mundo”. Ou seja, para Leda Maria Martins, as *performances* são e constroem epistemologias (MARTINS, 2021, p.39).

Minha produção poética também se constrói no hibridismo entre *performance* e fotografia, e neste híbrido se mantém o exercício de construção de memória e identidade, através do ritual como retomada da ancestralidade. Em livre tradução de Halbwachs, “Ritos que devem ser repetidos e reproduzidos, se quisermos preservar as crenças que os deram à

⁵ Vale mencionar importantes referências, como o famoso texto de Philip Auslander (2019), “A performatividade na documentação de performances” e uma grande referência no Brasil sobre o assunto, Regina Melim, em “A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais” (2008) e “Performance nas artes visuais”, do mesmo ano.

luz” (HALBWACHS, 1925, p.162).; repetição e ênfase na *performance* faz a ritualização, preservando e criando memória.

Em meu trabalho caminham juntos duas categorias de *performance*: A *performance* arte e a *performance* em luta e resistência. A primeira, *performance* arte, resgata a característica ritual da arte (COHEN, 2013, p.38). Renato Cohen, diretor e teórico em *performance* arte, quando a caracteriza, me recorda da sensação da intensa presentificação no momento da ação performática. Ainda que, em meu trabalho, mergulhe em memórias do passado, esta arte, como Cohen traz a fala de Meredith Monk, “É uma disciplina espiritual. Você pode chegar tão alto quanto puder, ou não...” (2013, p.93). Irei desenvolver mais essas ideias a partir do próximo subcapítulo, Submergir.

E, também, há a *performance* que está na performatividade da luta e resistência de minhas antepassadas e dos Guarani no contemporâneo, ao etnocídio e aos movimentos de luta por moradia e T/terra, que irei me aprofundar no decorrer do texto.

Gostaria de enfatizar que essas duas categorias de *performance*, *performance* arte e a *performance* em luta e resistência, caminham juntas, e nunca sobrepostas, pois a primeira, em minha poética ressignifica uma historiografia dada, e atualiza a força da luta. Assim como a luta dá sentido à poética, que se une e torna-se também uma forma de luta.

Na tentativa de descrever brevemente o processo pelo qual a arte foi sendo desenvolvida em minha vida, sendo essa uma descrição narrativa de minhas memórias, podemos acompanhar a construção de significados a partir de minhas experiências pessoais. Neste emaranhado de significados, em uma aproximação direta da arte com a vida (Cohen, 2013) uma poética que se cria, como forma de elaborar as durezas da vida.

Escrever sobre meu trabalho em arte é, de alguma forma, tentar traçar a trajetória que me trouxe até aqui, e a maneira como fui compreendendo os símbolos e ações que executava, tornando-os conscientes no meu processo. Por conta disso, irei neste subcapítulo dedicar-me a escrever, desde os meus primeiros contatos significativos com a arte e irei pincelar algumas experiências que, acredito, colaboraram para a construção subjetiva da minha poética. O que foi fundamental para construção de meu corpo e subjetividade. De forma que nos próximos subcapítulos, irei narrar algumas das minhas primeiras *performances*.

Este primeiro episódio, que relatarei brevemente a seguir, aconteceu durante meus primeiros anos de vida escolar na infância, infância vivida em uma cidade na região metropolitana da capital, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Naquele tempo, ainda era conhecida como uma “cidade dormitório” pois as pessoas moravam nela, pelo baixo custo de

vida e cotidianamente se transportavam à capital para trabalhar. Este episódio foi muito marcante para mim na época, e acredito que foi uma das primeiras vezes que entendi, corporalmente, meu lugar no mundo.

Durante o evento de alguma Copa do Mundo, que atualmente não consigo precisar o ano, estava nos primeiros anos de vida escolar. A atividade era a seguinte: a professora pediu que cada aluno dissesse sua origem e fizesse um trabalho inspirado na Copa do Mundo para trabalhar a cultura de diversos países. Muitos alunos daquele colégio tinham origem na imigração europeia.

Quando a professora perguntou qual era a minha origem, eu em torno de 8 anos de idade, rapidamente e convictamente respondi: indígena! Aquilo era tão inédito para a professora, que ela passou muito tempo acreditando que minha família havia vindo da Índia, até o dia da apresentação do trabalho.

Desde muito pequena minha mãe me criou para orgulhar-me de nossa origem. Muitas vezes me mostrava as fotografias de nossas antepassadas, e contava quem eram aquelas mulheres.

Elaborei um cartaz com a minha mãe contando um pouco da cultura indígena, gostaria de lembrar o que estava escrito nele. Além disso pedi a minha mãe para irmos ao Parque da Redenção, localizado na cidade de Porto Alegre, comprar um arco e flecha, pois lá os indígenas da etnia Guaraní, residentes no bairro Cantagalo, na cidade vizinha Viamão, costumam vender seu artesanato. Coincidentemente mais tarde, passei a dar aulas na escola desta aldeia.

Em um salto temporal de uns 10 anos, já na minha adolescência, outro momento bastante significativo, e que de certa forma também aparecerá em minha poética para tratar de certos assuntos, foi no dia do meu aniversário de 17 anos, que passei no velório de uma amiga e ex-colega de escola. Foi a minha primeira experiência, mais brutal, com a dor da morte. Nunca alguém de idade tão próxima a minha morrera, e a partir deste dia, foi frequente a perda de amigos na adolescência.

Com essa experiência, acredito que tenha aparecido num processo de “cura em *performance*” nas minhas primeiras *performances*, “Submergir” e “Desaguar”, que irei abordar nos próximos subcapítulos. Imagetivamente, se assemelham muito a um velório.

Fui compreendendo com o tempo que meu trabalho é a minha vida, não no sentido de labor ou prioridade, mas no sentido que eu me produzo, e construo minha experiência no mundo através da minha arte. Compondo pensando junto com Suely Rolnik (2018) - psicanalista e curadora -, as opressões situam-se em uma esfera macropolítica, têm efeito

traumático no âmbito da micropolítica. A autora, assim como Judith Butler (2018), elabora a relação das macro-opressões na esfera micropolítica, em que os sujeitos traumatizados podem ter uma resposta ativa ou reativa à exploração. Butler, através de uma teoria sobre a “precariedade”, e Rolnik, através de uma teoria sobre os “subalternos”.

Acredito que em minhas *performances*, ao reelaborar os traumas passados, a arte surge como uma resposta ativa, ao contribuir também com a descolonização do inconsciente, o qual Rolnik, chama de matriz da resistência micropolítica (ROLNIK, 2018, p. 123).

(...) A mesma ameaça à integridade pode, ao contrário, gerar uma resposta ativa: impulsionar os subalternos a reconectar-se com o saber-do-vivo por uma questão de vida ou morte. Isso os leva a buscar rasgar o véu das narrativas fantasmáticas construídas a partir de seu duplo-trauma que marcaram a causa de seu mal-estar, deturpando sua visão da realidade, movidos pelo impulso de retomar as rédeas da pulsão vital em suas mãos. Quando isso acontece, eles tendem a atingir um alto grau de lucidez e ganham mais força não só para resistir micropoliticamente tanto ao abuso como à humilhação, mas também para a sua luta macropolítica contra a opressão, a exploração e a exclusão. (ROLNIK, 2018, p. 128)

Nem tudo sinto que quero expor, mas estou partilhando os meus caminhos e a forma como construí meu trabalho. Que passa por eu ser uma jovem LGBTQIA+ de periferia, brasileira, e isso me atravessa, esse é o meu contexto. E, infelizmente, jovens na periferia perdem a vida muito cedo, perdem seus sonhos muito cedo, é uma luta também imaginar.

No início de 2016, após um ano de ingresso no curso de Licenciatura em Artes Visuais na UFRGS, o primeiro ano em que estive me curando, penso que ali aprendi a fazer da arte uma elaboração do luto, que é o meu trabalho poético atualmente, a elaboração de um luto e luta. Fui convidada pela professora Dra. Camila Bauer, do departamento de Arte Dramática da Ufrgs, a participar da *performance* “A Margem Oculta”, de sua direção, na Galeria Península. Foi a minha primeira *performance* em coletivo, em uma galeria de arte.

Essa mesma galeria ofertou um ciclo de palestras sobre *performance*, uma espécie de seminário, chamado Programa Público de Performance, que também participei. Após esta experiência, e uma *performance* solo apresentada ao público como processo do teatro de vivência, no grupo Levanta Favela que eu também integrava neste período, comecei a me refletir como *performer*.

Passei a me dedicar à *performance*, a pesquisar temas na área que me interessavam. Logo a morte foi um tema proeminente. Escrevi um projeto de *performance* para um edital e fui selecionada no meu primeiro festival, o Ruído Gesto, na Universidade do Rio Grande.

1.1. Submergir

O festival de *performance* Ruído Gesto, idealizado pelos artistas e professores Claudia Paim e Ricardo Ayres, com parceria dos cursos de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, no RS, teve quatro edições: 2011, 2013, 2014 e 2015. Participei da quinta edição, ruído.gesto ação&performance/corpoacorpo, que tinha como curadoria o contato, confronto, conforto, o encontro de um corpo ao outro. Foi a última edição do festival, em 2018, e a artista Claudia Paim nos deixou.

A Claudia é uma espécie de mestra para mim, minha grande referência. Neste festival apresentei minha primeira criação de *performance* solo, “Submergir”, e Claudia estava lá assistindo. Após a *performance*, me deu carona, na viagem conversamos muito sobre *performance*, e ela narrou o caminho que fez da praia do Cassino até o Chuy-UY. Fiquei com muita vontade de realizar esta caminhada. No ano seguinte, eu e meu companheiro realizamos a caminhada (comentarei esta *performance* mais adiante no texto).

Na programação do festival foram apresentadas *performances* presenciais, fotoperformances, videoperformances e instalações. Minha *performance* foi feita presencialmente, em um jardim interno do prédio do centro de artes. Inscrevera o trabalho para ser realizado em um açude que existe no *campus* da universidade, a ideia era fazer uma série de afogamentos neste açude. Mas sem chuvas, ele secou. E por conta disso acabei adaptando e criando outra *performance*.

Evocando o sentimento de dor e de desejo de suicídio sentido por mulheres em situação de abuso, em “Submergir” me disponho deitada e imóvel; em minha volta estão cinco frascos de vidros cheios d’água, sem qualquer indicativo ao público; crio uma suspensão, que vai do discernimento de quem assiste a *performance* optar, ou não, pela interação. Deixo orientado a algum assistente que encha os frascos de vidro sempre que forem esvaziados, para maior duração da *performance*. Mas também lido com a hipótese de que não aconteça este tipo de interação.

Essa *performance*, também como forma de pesquisa, busca entender como se dá a violência de gênero, porque um corpo inerte em um espaço causa reações de agressividade no público presente.



Tríptico composto por Fotolitografia de registro da *performance* Submergir, impressa em *voil* e bordada à mão, em 2017. 42x29,7 cm, registro de Eliza Alves de 2016.

Estive lendo, novamente, durante o isolamento social, para me inspirar, a bibliografia de Marina Abramovic escrita por James Westcott (2015). Em diversos momentos na bibliografia, parece que Marina não tinha completa noção do risco que se colocava em suas primeiras *performances*, como *Rhythm 5*, em que foi socorrida após desmaiar com a inalação de monóxido de carbono. Ela seguiu realizando esses trabalhos, progressivamente mais consciente dos riscos, mas ainda no limiar entre vida e morte. Penso se não era uma forma de dar a ver a sensação de morte que havia em seu corpo, por seu País estar passando por uma guinada mais neoliberal e as políticas públicas sociais estarem em declínio, o que podemos relacionar com o cenário do Brasil de 2016 até hoje. Enfim, fechando este grande parêntese, retorno a minha *performance*.

Quando comecei a trabalhar sobre esta outra *performance*, surgiu a ideia de usar jarras de água, ao invés de estar em um lago. E não pensei sobre a dimensão do que eu iria fazer, a dimensão violenta, suposta ali naquela ação, como eu estaria suscetível.

As pessoas começaram a interagir de forma muito violenta, e não sei se estava preparada para isso, tive que suportar. Uma senhora muito sádica começou a colocar água no

meu nariz. Se eu tentava respirar pela boca, ela despejava na minha boca, e estava fazendo isso com pelo menos três jarros d'água. Até que uma amiga que assistia a *performance* ficou muito irritada e tirou todos os jarros da cena. Novamente me vem o questionamento que Cohen (2013, p. 57) traz: Como separar vida e *performance*? Separa-se?

Continuei ali, as pessoas começaram a me enterrar. Elas tiravam a terra que estava em volta e colocavam em cima de mim. Comecei a sofrer muito com o frio, era inverno, e eu estava usando apenas uma espécie de camisola de tecido *voil*, que é um tecido translúcido e muito delicado. Tinha muita água empossada em cima de mim, as pessoas interagiram demais, a assistente não parou nem por um minuto de encher os vasos, em sequência.

Eu tremia intensamente, deitada, molhada na lama fria. Até que uma pessoa resolveu colocar um casaco sobre mim, outra colocou outro, e outra colocou outro casaco e essa terceira, mandou todo mundo colocar os casacos de inverno em cima de mim. Após ter uma espessa camada de casacos de inverno sobre mim, fiquei super quentinha e confortável.

Lembro da minha única preocupação durante esta *performance*: cobrir com as mãos por cima, meu útero, para que não sentisse cólicas fortes que me fizessem interromper a *performance* antes do que eu sentisse que aguentaria. Não sei ao certo quanto tempo durou a apresentação, acredito que tenha sido em torno de uma hora, uma hora e meia. Iniciei com o pôr do sol e passei um bom tempo deitada olhando a lua nova.

Acredito que a posição escolhida, deitada sobre a terra com as mãos sobre o útero tenha sido especial. Com plantas, terra, água, e flores me cobrindo corpo, na companhia da lua nova, somente vendo os rostos das pessoas deste ângulo de baixo, tenha sido uma espécie de cura para mim, senti-me em um ritual coletivo curando meu útero.

Repeti esta *performance*, ou posso dizer que realizei uma “re-*performance*” algum tempo depois, no mesmo ano, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Margs, o mais importante espaço expositivo do Estado. Também fiquei o tempo todo com as mãos sobre meu útero, e foi nessa realização que entendi o porquê fiz esta *performance*.

Junto à leitura de Rolnik (2018), fui compreendendo o que ela chama de “valor no imaginário social”, e a arte da *performance* em interação de meu corpo com o público, como uma resposta ativa, também é uma transformação efetiva do entendimento sobre meu corpo, e transmutá-lo para além do valor dado no imaginário social:

Diferenciar ambas intenções é especialmente indispensável para os corpos considerados de menor valor no imaginário social- como o corpo do pobre, do trabalhador precarizado, do refugiado, do negro, do indígena, da mulher, do

homossexual, do transexual, do transgênero etc. Quando a insurgência desses corpos abarca um desejo de potência, além da necessidade de empoderamento, é mais provável que o movimento pulsional encontre sua expressão singular e dele resultem transmutações efetivas da realidade individual e coletiva, inclusive em sua esfera macropolítica (ROLNIK, 2018, p. 133)

Foi para encontrar um fluxo para o que estava dentro de mim, da violência em meu corpo. A escolha de viver isto de um outro lugar, de um museu, espaço em que a violência colonial está concretizada em um grande prédio estilo barroco. Encerrei desta vez a *performance* entrando no museu, onde logo após o acesso ao salão principal havia uma instalação minha, com elementos da *performance*. Retirei o figurino que usava, vestindo-o em um cabide que integrava a instalação.



Performance Submergir realizada no 19º Edital de Incentivo à Produção Chico Lisboa, MARGS, 2016, Registro de Artur Veloso.

Vendo as imagens, revela-se muito clara a relação direta com a morte, e a experiência que narrei do velório de minha amiga e colega no dia do meu aniversário. Além da referência muito clara à Ofélia em Hamlet de Shakespeare, que eu lera na época do teatro na escola. A

morte seguiu sendo um tema pertinente nos meus trabalhos, como a próxima *performance* que eu descrevo a seguir.

1.2. Desaguar

O ano em que comecei a realizar as *performances* solo, 2016, foi marcado pelo golpe ao governo Dilma Rousseff, do partido dos Trabalhadores, PT. Consolida-se a interrupção de um governo legítimo, da primeira mulher eleita como presidenta do Brasil. Alguns dias após o golpe, eu estava em Brasília, para o XX Encontro Nacional de Estudantes de Arte (ENEARTE). Aproveito a ocasião para realizar a *performance* “Desaguar”, no Museu Nacional da República.



Performance Desaguar realizada no Museu Nacional da República em Brasília, durante o XX Enearte, registro de Artur Veloso, 2016

Ocupei o espelho d’água do Museu Nacional, localizado na Esplanada dos Ministérios. Meu pequeno corpo em confronto com a imensa arquitetura hostil, estive a boiar durante duas horas, trajando um largo vestido translúcido. Um corpo que, após encontrar o abuso do outro, se desencontra da vida.

Costumo levar junto nas viagens tecido para bordar e o figurino que estou usando no momento para fazer *performance*, para sempre que sentir desejo, realizá-la. Para Brasília, também levei a roupa. No primeiro dia em que chegamos, precisamos dormir na rua. Fui

buscar comida em um mercado e passamos pelo Museu Nacional da República. Senti muito o impacto da arquitetura local em contraste com a proporção humana. No dia seguinte decidi que iria visitá-lo com calma, quando vi o espelho d'água do Museu, imediatamente decidi que iria fazer ali a *performance* que não pude fazer no açude da FURG.

Uma manifestação contra o golpe estava programada para ocorrer, fomos enquanto classe artística do encontro. Escolhi o momento da manifestação para entrar no espelho d'água para a *performance*.

No início das minhas *performances*, sempre ando em círculos em sentido anti-horário, sentido da lua, ao redor do local em que vou performar. É uma espécie de ritual, e uma forma de compreender o terreno. Passei a perceber que havia características de ritual em minhas *performances* quando li “Performance e Antropologia de Richard Schechner” (SCHECHNER org. LIGIÉRO, 2012), que descreve processos rituais, e também que há artistas pesquisando seus próprios processos rituais. De forma que, quando descrevo este processo de trabalho, como característico de ritual na *performance*, estou escrevendo sobre a etiologia do meu próprio processo ritual.

Estava um sol muito forte, o sol de Brasília em um dia quente. Meu companheiro Artur Veloso esteve comigo durante toda a *performance*, e fotografou em analógica 36mm. Também acabou mediando a *performance* com o público, intrigado com o que estava acontecendo. Logo que comecei, o grupo do ENEARTE fez uma ciranda em torno do espelho d'água, acompanhando-me no processo por um tempo. Dois meninos de em torno de 10 anos, em situação de rua, ficaram durante muito tempo assistindo e conversando com o Artur, enquanto eu permanecia boiando.



Performance Desaguar realizada no Museu Nacional da República em Brasília, durante o XX Enearte, registro de Artur Veloso, 2016

Em determinado momento o diretor do Museu foi conferir o que estava acontecendo e convidou dois meninos que moravam na rua, e estavam assistindo a *performance*, para fazerem uma visita com mediação ao Museu. Eles nunca haviam entrado lá, apesar de morarem naquela região, sequer imaginavam que era um espaço em que pudessem entrar. Talvez fosse a única oportunidade deles neste sentido.

Na sua potência de transformação e transmutação, Zéca Ligiéro, a partir de Schechner (Ligiéro, 2012, p. 64), mostra-nos que o local da ação em *performance* é expandido, tanto conceitualmente, quanto em relação a comunidade que se cria, nesta sensação de partilha que pode gerar pertença, também tem um poder de democratizar o espaço, pois o “eu” e o “tu” – tornam-se um “nós” em comunhão.

Estive durante duas horas no espelho d’água, com uma água suja, alguns lixos, e uma família de peixes carpas que me mordiscavam. Era difícil manter a concentração para seguir flutuando, admirei o céu por muito tempo, suas mudanças. Senti o tempo fechar e uma sensação que deveria encerrar a *performance*.

Saí do espelho d’água, tomei um banho rápido com águas de garrafinhas 600ml, e rapidamente coloquei um vestido; entre sair do espelho d’água e me vestir passaram-se, no máximo, uns cinco minutos. E assim que fechei o último botão chegou um camburão da polícia, me ameaçando prisão: “viemos pela denúncia de uma mulher pelada em local público” disseram, “mas eu não estou pelada, estou com vestido vocês estão vendo, estava

apenas realizando meu trabalho...” respondi. Consegui convencê-los e acabaram desistindo. Sinto que, no momento que vi o céu fechar, a polícia já se aproximava.



Performance Desaguar realizada no Museu Nacional da República em Brasília, durante o XX Enearte, registro de Artur Veloso, 2016

1.3. Jardim Suspenso

No retorno de Brasília ocorreram as ocupações das universidades. Ocupamos o Instituto de Artes, pela primeira vez tínhamos uso livre de ateliê de práticas artísticas que, antes, podíamos usufruir só durante os turnos de aula, ou se tivéssemos alguma bolsa de monitoria. Perdi meu emprego, que tinha na época como secretária, por estar participando das ocupações. Para mim é difícil acreditar que, dentro de uma universidade, espera-se que um aluno fuja a greve de uma luta que o compete.

Em 2017, inscrevi meu trabalho para um edital de uso do espaço do Instituto de Arquitetos do Brasil, IAB, localizado no Centro Histórico de Porto Alegre/RS. O local é um

prédio histórico protegido, chamado de Solar Conde de Porto Alegre. Durante a ditadura militar foi utilizado como departamento de Ordem Política e Social, DOPS, e foi no seu porão, onde ficavam as celas e ainda há as marcas de torturas, que escolhi para desenvolver um projeto expositivo.

Estive por um mês realizando uma residência artística, para montagem da exposição “Jardim Suspenso”. Incorporei as paredes e marcas da ditadura na minha produção, havia muitos escritos talhados no concreto. Fotografei e transferi para madeira, depois fiz um trabalho em pintura acrílica por cima. Também realizei instalações com vasos de vidro, cheios d’água e com fotografias da *performance* “Desaguar” realizada em Brasília, impressa em lâminas transparentes.

Nessas incorporações, trouxe alguns elementos da casa para dentro do porão, como uma raiz de uma árvore antiga que tinha caído do Solar, uma banheira vitoriana, e fui compondo instalações, com plantas, plantas aquáticas, impressões de fotografias das *performances* em tecidos.

Trouxe o bordado que eu carregava nas viagens para a exposição. Bordei os nomes de mulheres vítimas de violência em diversos tecidos com transparência e, também, uma série de três fotografias impressas, em tecido *voil* da *performance* “Submergir”.

No processo da residência artística realizei duas *performances* “Represa” e “Infusão”, a primeira, chamada “Represa” no começo da residência, em um festival de arte chamado “Ephemeros”, no IAB. Nessa *performance* eu carreguei pedras, grandes seixos de rio, para dentro do Solar, enquanto era projetado sobre meu corpo nome de mulheres guerrilheiras do Araguaia, um movimento comunista rural. Subi as escadas carregando as pedras e depositando-as em cada degrau.

Esse trabalho, permeado novamente pela questão de gênero, já apresentava também um princípio do que eu venho a tratar de questões de terra posteriormente, pois este movimento, o fomento de uma revolução socialista, foi uma guerra popular no campo.

A segunda *performance*, chamei “Infusão”, minha apresentação de longa duração, mais longa até então. Foram 6h de duração, em que fiquei servindo chá, bordando e conversando com mulheres, como minha mãe que me acompanhou durante toda duração. Elas vinham ao solar participar da *performance*, bebendo chás e conversando assuntos dos mais diversos. Esta *performance* também apresenta alguns dos elementos recorrentes em meu trabalho, além da água obviamente, ela aqui se torna um elemento de partilha e conexão, pois o ato de tomar chá é que constrói a interatividade com o público.

Transmiti, na época, essa *performance* ao vivo pela *internet*, assim como fiz com algumas outras ações da residência artística, como a pintura de uma série de chás abortivos em caixotes de madeira, que instalei de forma suspensa com plantas dentro, suas raízes ficaram penduradas. A performance “Infusão” também foi re-performada por mim na V Semana de Gênero e Diversidade Sexual da Fabico, UFRGS.



Performance Infusão realizada na exposição “Jardim Suspenso”, IAB/RS, registro de Artur Veloso, 2017

Por fim, realizei novamente a *performance* “Represa”, desta vez na abertura da exposição, carreguei as mesmas pedras até o porão, onde estava montada a exposição, no centro do espaço expositivo, onde coloquei a banheira, projetei os vídeos e gravações ao vivo da residência artística. No processo de construção deste trabalho pude evocar as memórias do espaço e, também, criar novas memórias. Romper represas com as mãos para que os peixes passem.



Performance Represa, realizada na exposição “Jardim Suspenso”, IAB/RS, registro de Artur Veloso, 2017

Texto curatorial, escrito por mim, da exposição Jardim Suspenso:

No dia 20 de Maio estive a carregar pedras, *performance* que intitulei Represa, 23 nomes de mulheres desaparecidas durante Ditadura Militar, guerrilheiras da Araguaia. Assim comecei uma trajetória de um mês de trabalhos no Solar IAB, o tema da violência que sempre permeou meu trabalho agora estava explícito, era somente preciso a sutilização para a escuta das paredes.

Essas paredes me contaram da memória em que em meio ao golpe que estamos vivendo, não podemos esquecer. São datas entalhadas no concreto, contam de um marco de 1985.

Havia momentos que as paredes gritavam, até quase me sufocar, mas residir neste espaço é resistir. Ser artista no contexto político atual é resistir.

A performance que é do efêmero, também é sobre a vivência em outra temporalidade. No dia primeiro de Junho, na performance Infusão, estive a receber mulheres, era a vez da escuta das mulheres. Durante as sete horas da performance no Solar, que por ironia foi num dia de chuva torrencial, fiz um bordado, cosi memórias. E da nossa medicina, tomamos chá para nossa cura coletiva. Na chuva, lavamos a nossa alma.

No processo de construção da exposição Jardim Suspenso, bordei nome de mulheres vítimas da brutal violência do machismo. Também pintei plantas sobre a autonomia de nossos corpos, fui afogada e submergi.

Carregaremos pedras, para que elas sejam mais leves que a nossa existência, é preciso não guardar sonhos. Se faz urgente o resistir, pois o resistir não é estático, ele é um constante reinventar, ensaiar um voo.

A exposição esteve aberta por um mês, em 15 dias da abertura, encontro com a amiga e colega Ariane Oliveira, também estava com exposição individual na Galeria Ecarta, de Porto Alegre. Resolvemos realizar um trabalho conjunto, intitulado “Casa Suspensa”, unindo as duas exposições. A ação iniciou-se no porão da Galeria Espaço IAB. Banhei-me na banheira que estava no centro da exposição com plantas aquáticas, e uma fotografia boiando. Em alguns momentos me banhava, em outros me afogava. Terminei a ação vestindo um vestido leve, e eu e Ariane começamos a caminhar pela cidade juntas, levando um fio de linha até a Galeria Ecarta. Cerca de 100m de linha atravessaram a cidade. Na Galeria Ecarta, Ariane enterrou e desenterrou palavras e poemas, chamando sua ação de “Transe Terra”. Ambas as exposições tratavam da questão de gênero, violência e resistência.



Performance Casa Suspensa Galeria IAB e Galeria Ecarta, registro de Igor Sperotto, 2017

Fios, bordados e costuras estão presentes nos trabalhos. Além de fisicamente, na estética do trabalho, também estão na escrita. Meu Trabalho de Conclusão de Curso, TCC, em Licenciatura em Artes Visuais, foi escrito em uma mesa em que os pés são feitos da máquina de costura de ferro da minha tataravó. Passando de geração em geração, até minha avó, também costureira, costurava até fantasias de carnaval para minha mãe, que era rainha de bateria.

Penso na costura, como uma costura de “si”. Uma sutura das feridas coloniais, desse inconsciente e trauma coletivo. Ferida essa que “foi feita quando os brancos vieram e levaram tudo o que levaram nunca sarou. Uma ferida descurada infecciona. Torna-se um novo tipo de ferida, assim como a história do que de fato aconteceu tornou-se um novo tipo de história.” (ORANGE, 2018, p.117). E que é preciso fazer sutura, a costura das Veias Abertas da América Latina (GALEANO, 1971), que cose memórias subjetivas, e do passado destas tantas mulheres.

Também devo exaltar o encontro potente que tive na minha trajetória com as mulheres da *performance* e da arte. Neste mesmo ano de 2017, em que ocorreu a exposição, voltei ao Atelier Livre Xico Stockinger, localizado no Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues, em Porto Alegre. Na minha pré-adolescência realizei diversos cursos no Atelier, é um espaço muito democrático, disponibiliza bolsas para cursos como desenho, pintura, cerâmica, escultura... Lá experimentei de tudo um pouco e foi onde comecei a materializar mais fortemente meu desejo em cursar Artes Visuais, através das aulas com o professor Renato Garcia, que me apresentou os trabalhos de Marina Abramovic e Lygia Clark.

Estava começando a produzir pinturas e bordados para a exposição individual, e a ideia era pintar a partir de modelos vivos das plantas. Conheci então o “Atelier de observação orgânica” com a professora e artista Ana Flávia Baldisserotto, e lá desenvolvi bastante minha pintura.

Quando estava gestando a minha primeira exposição, “Jardim Suspenso”, senti necessidade de retornar para o local em que iniciei meu processo como artista. Além do curso com a Ana Flávia, comecei um laboratório de *performance* com a Andressa Cantergiani e a Carla Borba, elas ministravam o curso e a Claudia Paim também participava das oficinas.

Lembro que no primeiro dia houve a conexão entre mim e Carla. Andressa propôs um exercício em que íamos retirando partes de nossas próprias roupas e acessórios, colocando-os no chão, e depois vestíamos o que outra pessoa estava usando. Eu e Carla tínhamos exatamente os mesmos medicamentos para dores, o mesmo tipo de bolsinha para organizar estes acessórios, as mesmas carteirinhas de passagem de ônibus, os mesmos cartões de

crédito, guardávamos as coisas da mesma forma nas nossas bolsas. Estávamos usando até o mesmo estilo de roupa. Identificamo-nos imediatamente. Por último Carla tirou sua guia amarela. Quando fui vestir pedi permissão, e naquele momento ela parou, fitou-me e disse que não deveria mais tirá-la.

Ela ganhou a guia em um trabalho de *performance* que realizou em uma comunidade no Rio de Janeiro, e agora sentia que deveria estar comigo, me guiar...

As oficinas de *performance* foram um momento de bastante mergulho em nossos processos artísticos. Claudia Paim criou diversas *performances* sobre sua condição de vida, que nunca foram expostas para um público maior.

Em várias oportunidades, assisti as *performances* de Carla Borba em Porto Alegre, ela trabalha bastante com participação do público e em todas as vezes, me chamou para performar com ela. Como na *performance* “Armadura” (2017), na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, na saída, ela me falou que eu entrava em estado de *performance* muito rápido, e queria saber como eu faço isso. Até hoje eu não sei. Como disse anteriormente, acredito que aprendi a entrar em uma disciplina espiritual.

Em resumo, o estado de *performance* e presença na arte é uma forma de transcendência artística, em que há a entrega plena ao momento criativo e conexão genuína com o público. É uma experiência poderosa que envolve a total imersão na expressão da obra, transmitindo autenticidade e intensidade. A experiência é marcada por uma entrega espontânea e visceral, alcançando um movimento de fluxo e presença.

Os artistas que buscam uma experiência compartilhada, nesse intenso estado, podem conseguir transcender limitações físicas e emocionais. Permitindo explorar as emoções que aproximam o público deste “ritual”. A presença do artista, sua capacidade de transmitir energia e significado, desempenha um papel crucial nesse processo de conexão e envolvimento com a audiência.

Este estado de *performance* talvez possa ser chamado de transe, dependendo da intensidade. Lendo e estudando o teatro do diretor polonês Jerzy Grotowski, que em suas pesquisas busca um teatro mais ritualístico, realiza um teatro experimental baseado no trabalho psicofísico dos atores. A partir dessas pesquisas, passei a compreender que há distintos estados de consciência. No livro “Grotowski estados alterados de consciência”, organizado por Joice Aglae Brondani (2014), há um capítulo traduzido por ele e escrito por Giuliano Campo, em que são elencadas algumas metodologias, não publicadas, escritas e usadas por Grotowski. O autor constata na obra do diretor que, no transe, há uma ausência de guia do pensamento ordinário (CAMPO, 2014, p.60) e há uma tabela com diversas alterações

e origens. Nela está a meditação, assim como transe induzido, e outros estágios, como alterações provocadas psicologicamente.

Em diversas contribuições ao trabalho de Carla, apesar da sua ação ter mais características de jogo, senti o “transe”⁶ ocasionado também pela sensação de *communitas*⁷. Essa sensação pode ser descrita como: quem está participando da ação está suspenso de suas estruturas sociais, construindo essa forma de antiestrutura através dos vínculos tecidos pelos participantes da performance (TURNER 1974), de estarmos em grupo performando e em comunhão, realizando uma tarefa compartilhada. E, também, o transe ocasionado tanto pelo ritmo de bater de copos de cachaça na mesa, assim como pela própria cachaça, como na *performance* “Sete Cabeças” de Carla Borba.

Participei da sua *performance* “Sete Cabeças” na Semana de Arte de Porto Alegre (2017), quando me viu, ela tirou seu blazer e me vestiu com ele, disse que eu sabia o que fazer. Ocupei o seu lugar, e na mesa havia diversos papéis para serem lidos, sobre todos estava o monólogo de Ofélia, em “Hamlet Máquina” (1977), de Heiner Muller. Realizei o sonho de recitar este monólogo em público em *performance*, pois meus trabalhos trajando um vestido translúcido e afogamentos eram uma clara referência à Ofélia. Também contribui com a Carla em outras duas *performances*, “3Nós3” (2018), na Bienal do Jogo, executada como uma espécie de jogo e brincadeira, e em um outro trabalho que seria realizado na prefeitura da cidade, mas foi censurado.

Passamos, eu e Andressa, por uma situação de censura no mesmo local, ela me convidou para performar “PanÓptico” (2017), um trabalho realizado na antiga cela do Paço Municipal de Porto Alegre; seis artistas nus convivem neste espaço por aproximadamente 40 minutos. São filmados, não é possível entrar na sala, somente assistir a transmissão das câmeras em telas externas a sala. Foi um embate para realizarmos este trabalho, pois não queriam permitir a nudez.

⁶ O transe como um estado liminar entre a consciência e a inconsciência. Victor Turner, antropólogo que junto à Richard Schechner foram iniciáticos aos estudos da *performance*, mas é a partir dos esquemas dos Dramas Sociais, e do livro Os ritos de passagem (1909) de Arnold Van Gennep (1873-1957), que Turner retoma os temas de O processo ritual (1969).

⁷ *Communitas*: Um sentimento de solidariedade de grupo, normalmente de curta duração, gerada durante o ritual. Conforme Victor Turner, *communitas* está envolvida em diversidades várias. *Communitas* normativa é a apresentação seca e insensível de solidariedade do grupo. *Communitas* espontânea é uma sincera transmissão de calor humano para outros no grupo. (SCHECHNER, 2012, p. 68)

1.4. O mar sempre à esquerda

Para finalizar este intenso ano em que vivi *performance*, eu e meu companheiro Artur Veloso, decidimos realizar a mesma caminhada que Claudia Paim havia relatado naquela carona, depois da minha primeira *performance*, “Submergir”. Preparamo-nos durante quase um mês para realizar a famosa travessia da praia mais longa do mundo, entre a praia do Cassino no Brasil, até o Chuy, Uruguai.

Nós dois nunca tínhamos feito uma peregrinação destas, o caminho é de cerca de 250km, totalmente deserto, algumas agências de *trekking* fazem esta rota em 10 dias, nós nos programamos para fazê-la em sete. Precisariamos caminhar 40km por dia para bater esta meta.

Nós nos equipamos com comida pré-cozida, água, soro para caso nos desidratássemos, um produto para transformar a água doce que encontrássemos em água potável, roupas de inverno, diversas camadas de roupas, pois fazia um frio forte, botinas para caminhada, bonés, varas para caminhada por conta dificuldade de andar na areia e dunas, barraca e equipamentos de *camping* para dormir na travessia.

Apesar de na teoria estarmos bem supridos, na prática não. Nos primeiros 20km percebemos o vazamento de uma das nossas bolsas d’água, fator preocupante, sem água não poderíamos continuar a caminhada, pois não havia moradias ou pessoas naquela região para nos socorrer.

Mas decidimos seguir, estávamos muito focados na ação da caminhada, eu pessoalmente estava muito interessada em elevar, o que venho tentando conceituar, “estado de *performance*” de forma extenuante por diversos dias, a solidão, o silêncio e a imensidão do horizonte que é caminhar com o mar sempre à esquerda é algo de se perder de vista, é uma experiência de muita imersão e introspecção. Uma viagem pode ser uma *performance*? No caminhar está sendo construída uma narrativa, assim como narro aqui, e de certa forma, há também uma estética implicada, o que vai se constituindo numa linguagem.

A noite se aproximava e junto dela o tempo fechava; havíamos já caminhado uns 40 km, uma tempestade de ventos extremamente intensos quase nos impedia de continuar. Avistamos umas dunas e decidimos nos abrigar.

Quando estávamos nos aproximando das dunas, um homem com uma espingarda começa a nos seguir, não havia nenhuma outra pessoa há quilômetros e quilômetros de distância. Começamos a correr pelas dunas e cavar buracos para tentar nos esconder, o homem segue correndo atrás de nós. O desespero era a única sensação, um homem com uma

espingarda nos perseguindo, ventos intensos, um temporal se aproximando, a noite chegando, nós correndo pelas dunas e tentando despistá-lo enquanto, ao mesmo tempo, temos que armar uma barraca.

Encontramos uma duna grande com um buraco na sua base. Lá ficamos de tocaia quase sem respirar, Artur cava fundo um buraco para nós e nossa barraca, enquanto eu olho por entre as dunas se o homem ainda estava vindo. Começamos a montar a barraca e enterramos todas as suas extremidades, pois o vento facilmente a levaria.

Lembro de cozinhar, feliz, batatas com o fogareiro dentro da barraca, enquanto no rosto do Artur ainda estava o pavor. A tempestade foi forte e durou toda a noite e parte da manhã. Quando estávamos deitados para dormir, na tentativa de se aquecer no abraço, a sensação era de dormir e não saber se acordaríamos no dia seguinte, mas de alguma maneira muito absurda, eu estava em paz junto ao Artur.

No dia seguinte seguimos caminhando, a água do primeiro reservatório já havia sido toda perdida, pouco dela conseguimos consumir, restava-nos apenas um reservatório de 5l para duas pessoas, e ainda pelo menos mais seis dias de caminhada.

A cena era desoladora. Além das dunas, a beira da praia era repleta de animais mortos e lixo de todo tipo. A esta altura tudo já era completamente diferente do que imaginávamos, nos sentíamos em confronto com a morte, havia essa sensação de morte por todo lado.

Precisávamos decidir: ou chegávamos em um local com água doce que pudéssemos tratar para beber, ou precisávamos voltar, pois tínhamos em torno de 3l de água, e pelo menos dois dias de caminhada de volta para chegarmos à ocupação humana novamente.

Seguimos caminhando, com o mar sempre à esquerda, e depois de algumas horas avistamos um caminhão de caçamba aberta aproximando-se no horizonte. De início pensamos que era um delírio nosso, mas era verdade. Comecei a pular para que o caminhão nos enxergasse na neblina. Das tantas caronas em caçamba de caminhão, essa com certeza, foi a que eu fui mais feliz.

Fomos para o Chuy- Uruguai e de lá para Valizas- Uruguai. Decidimos seguir nossa caminhada desta vez sempre próximo às cidades. Nós estávamos documentando toda a viagem com uma câmera analógica e com a minha Fujifilm; fizemos algumas fotoperformances nas dunas e pedras de Cabo Polônio, mas que se perderam, pois o filme com a areia trancou, apenas uma fotografia restou, e todas as outras estão sobrepostas.



Registro da performance Mar sempre à esquerda, Travessia Cassino-Chuy, fotografia analógica com sobreposição 36mm, registro de Artur Veloso, 2017

Depois de duas semanas de viagem e caminhada, estávamos desnutridos e tínhamos perdido muito peso. Passei mal na caminhada de volta para Valizas nas dunas de Cabo Polônio, penso que foi uma queda de pressão ou glicose. Quando melhorei já anoitecia e o rio, que antes tínhamos atravessado a pé, subira. Era inverno e não havia turistas no local, apenas nós, dois doidos arriscando a vida e performando por aí. Ficamos de um lado do rio piscando uma lanterna até que um pescador, com a camiseta do Exército Zapatista de Libertação Nacional, nos socorreu de canoa.



Travessia entre Valizas-Cabo Polônio, performance Mar sempre à esquerda, 2017.

Em “O mar sempre à esquerda”, *performance* de longa duração, caminho em direção à fronteira, atravessando-a a pé, mais ao Sul do continente. Performo este caminhar que possivelmente minhas ancestrais realizaram. O que eu busco neste trajeto é a experiência do vazio, peregrinar por muitas horas por um litoral imensamente amplo em seu horizonte. Sem relação com humanos, no silêncio, buscando a intensa conexão com a paisagem mais que humana, desligando-me das orientações como a do relógio, que a sociedade capitalista nos impõe, talvez assim em conexão muito mais com o horário do sol. É a imersão de realizar uma atividade fisicamente intensa, por ser prolongada, e se desconectar de um sentido civilizatório da vida. Criando mais uma história para contar.

É tão poderoso quando a vida se perde na arte, que pode ser extremamente perigoso para a vida. Escrevi em maio de 2016, para uma disciplina de pesquisa um texto de artista:

“Estar em estado de arte é estar em devir. A arte não é concreta, não tem um sentido final, está em eterna mudança, mudança de sensação. Como se uma nova atmosfera fosse criada a partir do momento do contato com a arte. Esta atmosfera se dilata, muda nossa percepção em tempo e espaço. Arte é estar à espreita, estabelecer condições de possibilidade de criação. Criação para além da materialidade, criação como ato, intervenção. Estar em devir: dilatação.

Para além da representação, mas a arte como experiência, como vivência. Propor, assim como Foucault, fazer da experiência cotidiana arte, fazer da existência uma obra de arte. Ofereço todas estas ideias como uma proposta de experimentação, uma experimentação sensitiva, sensação que passa pelo corpo. Materializando assim, a experiência.”

Sem tanta hermenêutica como naquela época, penso que estava tentando dizer sobre quando a arte transcende para a vida e a vida transcende para a arte. Ou seja, quando a arte se permite filosofar sobre a vida, sobre os modos de viver e estar no mundo. E quando a vida se permite filosofar sobre ela mesma em formas não necessariamente dialógicas.

No trabalho em vídeo-performance “Ponto de não retorno”, que abordarei no segundo capítulo, seguinte a este, estas questões se intensificam, há um mergulho intenso em minha história familiar e na história colonial da formação do Brasil. Ainda que a caminhada tenha aparecido na escrita até aqui, predominantemente como uma metáfora, em “O mar sempre à esquerda” ela realmente ganha movimento de corpo. E este movimento me orienta mais ao Sul, já não caminho só. Neste Sul de minhas ancestrais, “Ponto de não retorno” começa.

1.5. Poética à terra, tensionar o arco

A rua, transitória e cotidiana, ao tornar-se o lugar da ação da *performance*, este lugar é ressignificado. Estou buscando encontrar algumas significações e exemplos que podem tentar traduzir isto que entendo como o meu “estado de *performance*”. As *communitas* de Turner (1974), conceito utilizado para designar a sensação de mutualidade e solidariedade vivenciada em um coletivo temporário, podem talvez me ajudar nesse exercício. Eu as percebo em minhas *performances* neste momento de agregação do público à ação, no qual partilham da experiência comum do ritual, assim como foi apresentado em “Submergir”, de interação com meu corpo, com o público participante.

Pode ter alguma relação com realizar o transporte emocional. Em *performance*, sinto a alteração de consciência, essa mudança cognitiva na percepção, que inclusive pode tornar-se um mergulho ao inconsciente, durante o período de duração da ação (SCHECHNER, 2012) e essas sensações, podem talvez ser o tal “estado de *performance*” ou a intensa presentificação da vida no momento ritual em *performance*.

Essa capacidade, do que chamei mergulho ao inconsciente, que a alteração de consciência produz por estar em liminaridade na *performance*, pode ser capaz de trazer à superfície traumas, como trauma colonial, a exemplo da separação com a terra provocada

ainda pela colonialidade. A *performance* estética (e aqui a construção em palavras das ações performadas e mencionadas nesse trabalho) mais com objetivo de gerar uma mudança (SCHECHNER, 2012), do que codificar composições simbólicas (GELL, 2018).

Porém nesse processo, conexões simbólicas são estabelecidas, o que se faz necessário no ato da descrição. Reiterar que uma definição emergente em meu trabalho é o entendimento da *performance* estética como um ritual, se em Schechner o propósito é o fator mais importante para determinar se uma *performance* é um ritual ou não é o propósito de efetuar uma mudança (SCHECHNER, 2012, p.81), a mudança que estou propondo em meu trabalho é este reencontro com as nossas ancestralidades como um processo de cura dos traumas da colonialidade. O “transe”, que etimologicamente deriva do latim *transir*: atravessar, relaciona-se com este ir de um lugar à outro na liminaridade, também na teoria de Schechner, que me induz a pensar diretamente na transportação, ocasionada em *performance*:

Uma “performance transportada” do ponto de vista do performer. O performer deixa o mundo do seu dia a dia e, por meio da preparação e do aquecimento, entra no performar. Quando a performance termina, o performer se “acalma” (esfria) e entra novamente no seu cotidiano. Na maior parte do tempo, o performer é jogado para fora de onde ele entrou. Ele foi “transportado”, levado a algum lugar, não “transformado” ou permanentemente mudado. (SCHECHNER, 2012, p.71)

Percebi o poder de transportação, que pode emocionalmente ser engatilhado pelo local da ação em diversas *performances*, senão em diferentes intensidades, em todas elas. A carga emocional de sentidos evocados pelo local da ação também deve influenciar nas diferentes intensidades da transportação, por exemplo, quando performei às margens do rio Ibicuí em “Estado de vulnerabilidade d’água” (2018), trabalho que me aprofundarei em seguida no texto. E o “transe induzido” pelo ritmo, como já havia citado na análise de Campo, a partir da obra de Grotowski (CAMPO, 2014, p.60), quando performei o ritual “Abertura para Consagração de uma vida em luta” (2018).

Em performances rituais e estéticas, o espaço sutil do limen é expandido em amplo espaço, de forma real, bem como conceitual. O que, normalmente, é apenas um “estar entre”, tornar-se o local da ação. (SCHECHNER, 2012, p.64)

Esta arte em liminaridade, de “estar entre”, está nesta fronteira entre arte e vida. É bastante difícil, ou talvez até improdutivo, colocar quais são os limites de quando começa a

arte e quando termina a vida. Como o exemplo da *performance* “O mar sempre à esquerda” (2017), como separar em que momento é arte, e que momento é vida? Assim como, em que momento as caminhadas com a minha avó passam a ser arte? Acredito que esta seja uma das características muito fortes do meu trabalho em *performance*.

O que me interessa, na análise de Renato Cohen (2013), sobre este “entre” na *performance*, e que associo ao trabalho de Schechner, é tratar a *performance* como uma arte de fronteira, uma arte fronteiriça. O que por si só, tem muitas relações com meu trabalho, em referência a fronteira física. Mas não apenas, também relaciono com a situação de “viver na fronteira”, ser uma fronteira (ALZANDÚA, 1987).

As *performances* estão deslocadas de uma simples função estética. Resgatando as características rituais da arte, na intensificação do instante presente, que Cohen chama de “processo de presentificação” (COHEN, 2013, p.110) através da fala de Joanne Akalaitis: a *performance* existe no presente e sendo ele tão intensificado que se assemelha aos estados alterados de consciência, como a meditação, ela diz que isso acontece, pois estamos tão desacostumados a viver totalmente no presente que quando nos colocamos nesse estado, nessa ritualização intensa, sentimos esta sensação extraordinária.

Consigo, com essa fala, conectar à teoria dos “transportes” de Schechner (2012), esse poder do extraordinário, fora do cotidiano, que nos coloca em outro espaço/tempo, não apenas o performer em si, mas também o público, pois uma das características do ritual é que o público não é apenas espectador, ele está em comunhão na *performance*, que se descola de um sujeito individual, e acredito que assim crie a concepção das *communitas*.

1.5.1. Abertura para consagração de uma vida em luta

Prólogo:

“Temos sangue ruim em nós”, disse Sixto. “Algumas destas feridas são passadas adiante. O mesmo com o que nós temos. Deveríamos ser marrons. Esse branco todo que você vê que tem na pele. Precisamos pagar pelo que fizemos ao nosso próprio povo.” (ORANGE, 2018, p. 155)

Quanto à sua branquitude, tanto há coisas demais como coisas insuficientes para se saber o que fazer dela. Você vem de um povo que espoliou e espoliou e espoliou e espoliou. E de um povo espoliado. Você foi ambos e nenhum. Quando tomava banho de banheira, encarava seus braços pardos contra suas pernas brancas na água e pensava o que faziam juntos no mesmo corpo, na mesma banheira. (ORANGE, 2018, p.185)

Comitantemente, no período em que gravo algumas das imagens em vídeo das caminhadas com minha avó em Alegrete-RS, entre os anos de 2016 a 2018, que estão no vídeo *performance* “Ponto de não retorno”, realizo outras duas *performances*. Com elas, percebo uma criação “nova” em poética, ainda muito envolvida em uma relação que estabeleço com a água, mas aqui a água vai começar a aparecer como um “ente vivo”, pois estou cada vez mais afinando minha relação com a T/terra e território.

E o tema do etnocídio, que eu trouxe na introdução, provavelmente é aqui que venha a aparecer em minhas *performances* poéticas de maneira mais intensiva, comentarei sobre este tema no segundo capítulo. Também, ainda que de maneira tímida, começa dar indícios de um discurso de ecologia.

Esse subcapítulo, não ironicamente relacionado ao nome da *performance*, acredito que seja uma breve “abertura” para as relações que eu mais fortemente irei tecer no capítulo seguinte, “Ponto de não retorno”, que leva o nome da *performance* da qual descrevo.

Amarrando às discussões sobre as alterações psicofísicas no momento da *performance*, “Abertura para consagração de uma vida em luta”, para mim é uma *performance* difícil de descrever, pois durante toda a ação estava em transe. Por conta disso, irei descrever apenas o meu programa performativo, ou seja, meu roteiro preestabelecido antes da *performance*.

Foi realizada no ano de 2018, em uma Noite de Performances, junto ao Lab EXtremidades da USP, integrando a programação do festival Audiovisual sem Destino, e Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, esta *performance*, em específico, foi realizada no pátio dos fundos do “O Lugar”, antigo Atelier Subterrânea em Porto Alegre. Assim como em *performances* anteriores, como “Submergir”, o espaço e o público não estavam divididos por qualquer tipo de palco, incentivando a proximidade e interação, em um lugar ordinário, que foi transformado pelo transporte da *performance*.

“E reverenciar os mortos, os ancestrais. É sonhar os sonhos deles e vê-los.”

(POTIGUARA, 2004, p. 87)

Resgatar algumas das práticas e símbolos do povo de minha origem revela uma relação com o corpo diferente daquela pautada por nossos paradigmas sociais. Esta *performance* é uma reza para minha bisavó, minhas ancestrais e meu povo do Rio Ibicuí.



Registro da performance “Abertura para consagração de uma vida em luta”, por Lucas Lespier integrante do LAB eXtremidades, 2018.

Estrutura da Performance

Vídeo projetado durante à ação em *performance*:

Na cena são projetadas imagens captadas por mim em Alegrete/RS, e imagens de família. No final do vídeo realizei enxertos de reportagens sobre as situações de enchentes em Alegrete, evento que costuma ocorrer todos os anos devido às cheias dos rios Ibirapuitã e Ibicuí, circundados pela cidade de maneira não sustentável.

Descrição da *performance*:

Estou vestindo um vestido em tecido natural de algodão e linho cru. Carrego em minhas mãos um *maraká* feito e rezado na *Tekoá Jatai'ty*, no centro do *maraká* há um desenho de um sol (*kuaray*).

No ambiente há um vaso de barro feito à mão ao centro, ao redor há em torno de seis sacos de tecido natural cheios de terra. Os sacos de terra estão dispostos para interação do público que assiste à *performance*. Há na cena também uma mangueira transparente, por ela corre um pequeno feixe de água.

Logo que chego ao ambiente vou caminhando em direção ao centro, sento-me no chão de pernas cruzadas, em minha frente está o vaso de barro. Toco o *maraká* de maneira ritmada, concentro-me na reza de medicina ancestral.

Sigo por alguns minutos tocando e rezando com *maraká*, uso do vaso de barro para cuspir e vomitar. Tomo água pelo pequeno feixe de água pela mangueira.

Aos poucos o público circundante pega a terra dos sacos e despeja em mim e em meu entorno, a água que sai pelo feixe se mistura com a terra, tornando-se um barro. Em meio a lama realizo uma dança, como uma serpente, *mboi*. A água com terra faz alusão aos nossos rios poluídos, as nossas inundações.

1.5.2 Em estado de vulnerabilidade d'água



Deolinda, minha bisavó, para sobreviver, lavava roupas e uniformes militares brancos de homens colonizadores nas margens dos rios próximos a sua moradia, rio Ibicuí e rio Ibirapuitã, afluentes do rio Uruguai.

Em 2018, alguns meses após o falecimento de minha bisavó, vou à margem do rio Ibicuí, e lavo camisas brancas que garimpei em minhas caminhadas pelo Brasil, desde o Nordeste, nelas eu bordei as seguintes frases: “Detalhes” “Cauteloso inconveniente” “Pegaram meu gozo”, enquanto visto a camisa bordada “Sinto muito”. E nesse ato, a memória de Deolinda que vive em mim se presentifica, atravessa todo meu corpo.

Neste mesmo dia gravo a vídeo *performance* “Em estado de vulnerabilidade d'água”, quem registra é Maria Céu Pacheco, minha ex-colega de quarto da Casa de Estudante, eu ajusto o ângulo fotográfico para que a minha imagem seja incorporada à paisagem, a ênfase é

na paisagem e sua magnitude. Nessa paisagem, eu danço um “butoh”, meu corpo lentamente se relaciona com a paisagem e com as sensações de transporte que o local me provoca.

Esse trabalho esteve no 3º Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea, Paço Municipal de Porto Alegre em 2019, na montagem, decidi projetá-lo sobre um lençol caseiro antigo.



Frame vídeoperformance “Em estado de vulnerabilidade d’água”, rio Ibicuí, Alegrete/RS, registro de Maria Céu Pacheco, 2018

Mapa retirado do Comitê Ibicuí, disponível em: <http://www.comiteibicui.com.br/mapas.html>

A seguir, inseri um poema de minha autoria, de 2019, para abertura desta poética em *performance* que se condensa no trabalho. Acredito que este poema ajude a concluir a ideia que procurei desenvolver neste capítulo.

Qual é a memória de um rio que corre ali

Das caminhadas em que tu me contas do filho que minha avó pariu no corredor da tua casa

Da água morna em bacia

Do filho que já morreu

Da água da água

Qual é a memória de um rio que corre ali

"Se eu vou começar a te contar minha história...minha filha...minha história é uma vida!"

De manhã acordo, ela na beira do fogo, mate já feito, batata doce no fogo pro café, eu pego pão galleta e parto, parece que o prazer de comer pão galleta é o prazer de dividir. Ele tem formato de gaita que lembra meu vô, meu vô preso no Uruguai, meu vô que minha mãe conheceu adulta...O casco de tatu que servia de fruteira pra mesa, eu era pequena e olhava tudo aquilo me espichando de baixo.

Os dedinhos

O toque, a pele, o cheiro

Memória em minha casa, era dela tomando banho frio de chuveiro sem luz, lembro do corpo dela nu, as tetas. Quando ela estava no hospital eu a banhei com lenços e observei cada detalhe, era estranha a sensação de como seu corpo era parecido com meu. O mesmo seio pendente. O mesmo seio.

Leite

Minha mãe nunca me deu de mamar, esquisito.

Quando criança me chamavam de: terneirinho, véia, bellaflori, guachu, guachinho, fia.

Minha bisavó mostra as fotos, ela ri e aponta o dedo pra casa da sua mãe, fala com a cabeça para baixo: nós somos Bugres.

Antes de dormir ela fumava tabaco, só um antes de dormir e isso era sagrado.

A última festa que ela fez foi assim, fundepátio, atrás da casa, fez fogo de chão e assou batatas doces... doce, dizia ela que era comendo batata doce que viveria pra sempre. É um dos alimentos da dieta pra yvy maraey. Yvy maraey, a travessia para a terra que construímos coletivamente, e dá para o eterno mar.

Vimos a praia pela primeira vez juntas, botamos os pés no mar juntas. Eu mais gostava de me agachar e brincar com os pés e coisas de detalhes. A alegria dela de sentir a onda que bate na cara. Uma *kunha karaí* que mora na *Tekoá Jataí'ty* viu o mar pela primeira vez comigo, estávamos fazendo um *jeguatá* em Torres e passamos na praia.

É lindo os sorrisos que se abrem com o imenso.

Deito-me para dormir contigo e não conseguir dormir, estava a te admirar, olhava e chorava pela honra de tê-la do meu lado, entrar no território sagrado do sonho juntas.

Recebo a tua visita em sonhos, tu me diz para não ter medo da escuridão, porque sempre haverá luzes. A lua cheia que nos guia quando caminhamos nas pedras, no meio da mata, ou no meio da rua.

Existe toda uma memória em meu corpo do nosso passado, mesmo que não explícita. Tomamos um mate na frente de casa e meu tio fuma um palheiro, ele fala "olha bellinha, a vida não é fácil..." ou das vezes que naquele mesmo lugar, me abraçou forte e disse que eu posso estar lá, mas nunca esqueço daqui, sou daqui também, "não esquece de nós". Isso está tanto na minha alma que preciso falar deles para ser quem sou. Para marcar na memória do mundo e destes outros que seguimos aqui.

Tá entalado todo um passado colonial já garganta tá, tá marcado nas costas, nos pés, e nas mãos, só que tudo também é lugar de saudade quando a gente sabe o que é, ser donde se é.

Abaralha

Queria te filmar pra te ver, o jeitinho...

Eu dizia que queria te guardar.

Tu virou um altar, te olho pra ter força,

Tu é toda força.

Eu choro, nem é de dor, nem de tristeza, nem de alegria, só, é só água.

Tenho uma memória confusa de uma vez que teve enchente, eu me lembro pequena parada na frente da tua casa, tem uma subidinha lá - que eu percebia como se estivesse subindo num grande morro - eu tava lá no alto vestida com um moletom que não era meu, mas era de alguém que tinha me dado porque tinha perdido minhas roupas.

Estávamos eu e minha mãe em um ritual, a disse que o seu problema era o frio, nas frestas de casa, de um rio que encheu e está dentro. Nos abraçamos, nos aquecemos. Quando criança dormíamos juntas, eu colocava meus pés no meio das pernas dela pra esquentar.

Aquecer

Apartar

Aquecer

Banho de caneca de balde, e tem quem não saiba o que é passar frio.

Quantos vão morrer de frio ainda. Dizem que na verdade minha bisa morreu de frio.



2. Ponto de não retorno: performance de resistência ao etnocídio no Brasil

Prólogo:

Viver nas fronteiras significa que tu
 não é nem hispana indígena negra espanhola
 ni gabacha, eres mestiza, mulata, meia-rasa
 apanhada no fogo cruzado entre os campos
 enquanto carrega todas as cinco raças nas suas costas
 sem saber para qual lado voltar-se, correr;

Viver nas fronteiras significa saber
 que a indígena em você, traída por 500 anos,
 não está mais falando com você,
 que mexicanas chamam você de rajetas,
 que negar a Anglo dentro de você
 é tão ruim quanto ter negado a indígena ou a negra;

Cuando vives en la frontera
 as pessoas andam através de você, o vento rouba sua voz,
 você é uma burra, buey, bode expiatório,
 precursora de uma nova raça,
 meio a meio – tanto mulher como homem, nenhum –
 um novo gênero;

Viver nas fronteiras significa
 colocar chile na sopa,
 comer tortillas de farinha integral,
 falar Tex-Mex com um sotaque de Brooklyn;
 ser parada pela migra em postos de fronteira;

Vivendo nas fronteiras significa que você luta duramente para
 resistir ao elixir de ouro acenando da garrafa,
 a atração do cano da arma,
 a corda esmagando o vazio da sua garganta;

Nas fronteiras
 você é um campo de batalha
 onde os inimigos são parentes entre si;
 você está em casa, uma estranha,
 as disputas fronteiriças foram resolvidas
 a saraivada de tiros abalou a trégua
 você está ferida, perdida em ação
 morta, lutando de volta;

Viver nas fronteiras significa
 o moedor com a navalha de dentes brancos que quer retalhar
 sua pele cor de oliva-avermelhada, esmagar seu miolo, seu coração
 martelar você espremer você rolar você para fora
 cheirando a pão branco, mas morto;

Para sobreviver às fronteiras

você deve viver sin fronteras
ser uma encruzilhada.

Gloria Anzaldúa

Tradução livre da poesia “To live in Borderlands means you” em *Borderlands/La Frontera – The New Mestiza*, São Francisco, Aunt Lute, 2007, p.216-217. Publicada por Mandrágora 2010



Frame de videoperformance “Ponto de não retorno” de 2020, Captura de Tela, Ocupação que reside minha família, Alegrete/RS, autoria própria, 2018.

Para introduzir um novo trabalho em *performance* com a poética voltada às questões da terra, trouxe este poema acima, pois sinto que Gloria Anzaldúa, escritora de teoria cultural *chicana*, que trata a partir do feminismo os temas sobre consciência mestiça e teoria *queer*, dá o “tom” das aproximações que realizei no trabalho que apresento neste capítulo.

Como comentei no capítulo anterior, no trabalho em videoperformance “Ponto de não retorno”, há uma intensificação de um mergulho em minha história familiar, e na história colonial da formação do Brasil no contexto dos caminhos do Sul.

Eu vim caminhando, como relatado no primeiro capítulo, desde as idas sozinha à escola, em meio à resistência ao ensino cristão, aprendendo com minha mãe a me orgulhar de minhas origens.

Conheço a arte da *performance*, e a arte em geral me ajuda a caminhar em perspectiva, buscando um fluxo para traumas e dores, ainda que envolta em água. Sendo velada, meu corpo também experienciou o passado de minhas ancestrais, suas dores e lutas. Sobre essa minha relação com o passado de minhas ancestrais, o escritor Daniel Munduruku escreve sobre o passado memorial:

O passado é memorial. Serve para nos lembrar quem somos, de onde viemos e para onde caminhamos. Um povo sem memória ancestral é um povo perdido no tempo e no espaço. Não sabe para onde caminha e por isso se preocupa tanto onde vai chegar. O passado é a ordenação de nosso ser no mundo (MUNDURUKU, 2010, p. 49-50).

Percebo, na história de minha família, esta história que se repete, ela se refere a um trauma colonial, é a história da formação de nosso País. Volto-me à fronteira, atravesso a pé, estou mais ao Sul, ainda somos o mesmo povo Guaraní que caminha, mesmo que em contextos diversos.

Agora, me volto a caminhar com minha avó, com ela, compreendo minha bisavó, e nasce este trabalho sobre as suas memórias e as nossas memórias que criamos.

A *performance* intitulada “Ponto de não retorno”⁸ começa com a caminhada de minha avó, na ocupação da fronteira Oeste do estado do Rio Grande do Sul, onde ela e minha família lutaram por 14 anos por moradia. Sobre o tema da caminhada, irei me aprofundar no próximo capítulo. Gravo os passos de minha avó no chão de barro, seguidos de meus passos. Sobreponho esta gravação, fotografias analógicas, algumas delas do rio Ibicuí, rio que minhas ancestrais habitavam na margem. Monto junto ao arquivo fotográfico um vídeo de uma dança que realizei no meu quarto, em um espaço de dois metros por um, durante a pandemia. Nos próximos parágrafos, irei contextualizar a *performance* em relação à produção em arte, à poética adotada, e realizar uma descrição de cada cena do trabalho.

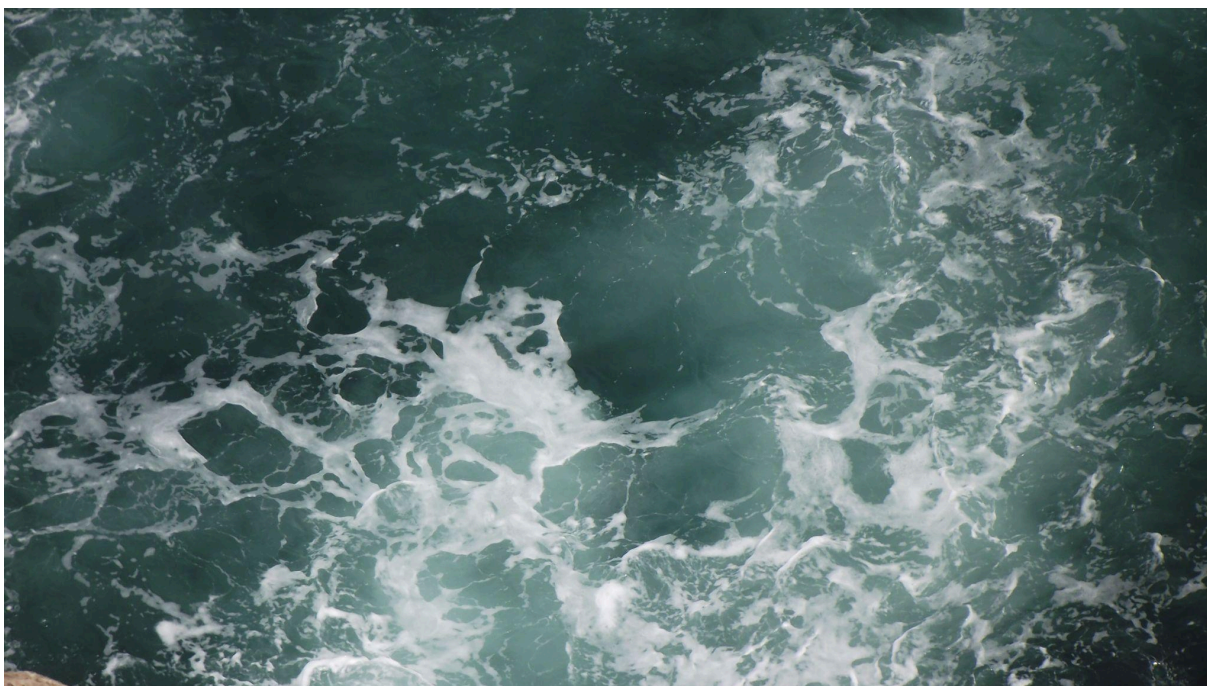
A vídeoperformance foi selecionada para o 27º Porto Alegre em Cena, festival internacional de artes cênicas, primeira edição em 1994, que desde então se consolida como

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UGb4KIip5j8&t=694s&ab_channel=PoaemCena

um dos mais importantes festivais de artes cênicas do Brasil. Esta edição foi transmitida pela *internet*, e nesse novo formato, criaram o projeto “EmQuadros”, com 5 a 10 min, transmitido pelo canal no *YouTube* do festival, e projetado em prédios em 20 pontos distintos da cidade de Porto Alegre.

Esse trabalho foi concebido inteiramente para o festival, composto por imagens em vídeo e fotografias analógicas captadas por mim, desde 2016, na ocupação em que reside minha família, na fronteira oeste do estado do Rio Grande do Sul. Sobrepostas com imagens de uma *performance* que realizei no quarto em casa, gravado com uma câmera digital, e com projeção. Um pouco mais adiante, neste capítulo, descreverei de maneira mais detalhada cena a cena, para a elaboração da escrita, optei pela descrição de cada cena para ter presente o aspecto teatral e de montagem no texto. Também realizei a montagem do vídeo, pensada para que ficasse em *looping*. As sobreposições realçam a ideia de quadro e janela, proposta do projeto EmQuadros.

Em cena é projetado sobre meu corpo que performa, diversos vídeos de mar que capturei ao longo dos anos de 2016 até 2019, são imagens de mares, em locais de tradicional ocupação Guarani. Como o litoral do estado de Santa Catarina, a travessia da praia do Cassino ao Chuy que realizei em 2016, na maior praia em extensão territorial da América Latina, na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai e por fim, o mar uruguaio.



Mar de Garopaba SC, frame da videoperformance Ponto de Não Retorno de 2020, capturado por mim em 2018.

Em relação à poética deste trabalho, como já explanado, faz parte de uma pesquisa em autoetnografia - etnografia de experiências pessoais – que se inicia em 2017, quando descubro que minha bisavó está com Alzheimer. A minha bisavó Guarani da fronteira do Estado do Rio Grande do Sul. Esta autoetnografia, que foi escrita junto a ela, defendida em 2019, traz reflexões sobre o etnocídio de seu povo no contexto territorial da fronteira Oeste do Estado.

A experiência pode ser traduzida nas palavras da historiadora Sandra Pesavento - que pesquisou a formação de classes no Rio Grande do Sul - “Traz-se ao momento do agora, de certa forma, o testemunho de sobreviventes de um outro tempo, de habitantes de uma cidade que não mais existe” (PESAVENTO, 2007, p.20). Senti necessidade de compreender os símbolos da cultura que eram narrados por minha bisavó, e de alguma forma, tentar preservar em mim esta cultura.

Grande parte das imagens integrantes da *performance* gravei em diversos momentos do ano de 2017, e principalmente em uma viagem em setembro, para Alegrete, com minha avó. Viajamos juntas pois havíamos acabado de receber a notícia que minha bisavó estava hospitalizada. Ela já estava com 82 anos, e após uma série de paradas cardíacas é internada, e descobre-se o diagnóstico de Alzheimer.

Alegrete é a cidade na fronteira Oeste em que a minha família reside desde antes do local ser assim chamado. Eu viajo com uma pequena câmera Fujifilm, que era meu melhor equipamento na época. Apesar de ser muito precário, consigo documentar a viagem, desde que entrei no ônibus da Companhia Planalto, que conheço das viagens de toda minha infância.

Eu e minha avó, Marlene, estávamos apreensivas. A viagem durou praticamente toda noite, pegamos o ônibus da uma da manhã e chegamos lá às 6 da manhã. Não sabíamos como seria quando retornássemos para esta cidade, que tem tanto de nós, se nos encontraríamos lá. Nosso medo era de perder Deolinda, minha bisavó. Minha forma de lidar com a perda era tentando guardar as imagens e lembranças de tudo. Um pouco do que escrevo de referências aqui, está documentado em meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Artes Visuais, que concluí em 2019, pela UFRGS.

No subcapítulo seguinte, faço a escolha de escrever como uma descrição da *performance*, realizando uma etnografia de meu próprio processo, pois elaborar uma descrição desta forma, em que acentuo os caracteres narrativo, estético e político, é fundamental para entender a concretude do trabalho e o processo pelo qual passa. A *performance* em poética, como expressão de minha experiência. Desta vez, transfiro ao texto o aspecto cênico da obra, escrevo cena a cena, assim quem me lê também pode ter uma dimensão da montagem do trabalho, e as escolhas estéticas.

2.1. Descrição da performance

Cena 1:

Minha avó caminha por uma rua de chão batido, eu logo atrás sigo seus passos. Estamos na ocupação que reside minha tia-avó, gêmea de minha avó, e alguns parentes. Elas lutaram juntas neste lugar, por 14 anos, ocupando por moradia. Este lugar tem uma carga de força que emana do chão, sei que naquelas terras, minhas ancestrais caminham há séculos. Minhas botas se sujam de barro, lama que carrego para não esquecer do chão aonde vim.

Sobreponho na montagem a digitalização de uma fotografia analógica 36mm, capturada por uma amiga em 2018. Estou no centro da imagem, nesta mesma rua que caminho com minha avó no vídeo ao fundo, estou levemente de costas, olhando para a câmera, em frente à casa de minha tia-avó. É pôr do sol e o céu está em tons alaranjados e rosados vibrantes. A câmera analógica usada para imagem é uma daquelas conhecidas como

“saboneteira”. Gosto de usá-la porque cabe no bolso e pode ser facilmente carregada para qualquer lugar, mas não possui ajuste de lente e a sua abertura é pequena, por isso a fotografia no pôr do sol está escura e com bastante ruído, grão. Gosto disso. É possível ver em preto alguns postes e fios de luz, a luz elétrica é uma grande conquista.

Segue o vídeo de minha avó caminhando, ao lado da rua vê-se casas de madeira. Mais uma fotografia analógica da ocupação é sobreposta à cena; elas são do mesmo rolo e fotografadas no mesmo dia, no mesmo pôr do sol, desta vez uma casa de tijolos está centralizada. O céu é em tons lilás e rosa.

Outra fotografia analógica é sobreposta, de outro dia do mesmo período. Casas ao fundo e no centro um cavalo marrom está limpando o terreno, alimentando-se.

No vídeo, minha avó para e me fala alguma coisa, eu e a câmera vamos para o seu lado, pela primeira vez vemos seu rosto na imagem. Este dia que caminhávamos estava nublado, chovera há pouco, as nuvens ainda estavam carregadas, e o cinza do céu se confunde com os cabelos grisalhos de minha avó. Gosto de ter essa imagem forte dela neste lugar que tanto lutou.

Abre-se uma janela na cena e é sobreposta a digitalização de uma fotografia analógica 36mm, que capturei em 2018 da margem do rio Ibicuí, neste rio e no Ibirapuitã, afluentes do rio Uruguai, minha família costuma pescar, e minha bisavó muito lavou camisas brancas de militares e outros colonizadores da região. A casa de minha bisavó é próxima a ocupação e próxima à margem deste rio.



Rio Ibicuí, fotografia analógica digitalizada 36 mm, autoria própria, Alegrete, 2018.

A montagem com as sobreposições estava até então mantendo um ritmo mais lento. A cena de minha avó é cortada para uma outra, vista de cima de uma onda de mar acelerada.

Cena 2:

Trilhos de trem estão centralizados no vídeo. Os trilhos atravessam toda a cidade de Alegrete. Quando minha mãe era adolescente, era comum viajar de Maria Fumaça para a capital. Esta cena foi gravada por mim, com uma câmera Fujifilm, em um dia que caminhava em direção ao hospital para visitar minha bisavó, quando ainda a encontrei dormindo na UTI respirando pelos aparelhos. Lembro que durante a visita fiquei o tempo todo fazendo cafuné, sentindo os cabelos de minha bisavó.

Alguns dias depois ela acordou, foi para um quarto e demos juntas, eu, minha avó, minha tia-avó, banho nela. Lembro da sensação de ver seu corpo velho, mas tão parecido com o meu, os mesmos seios pendentes.

Na imagem junto aos trilhos, surgem cavalos que se alimentam das gramas no chão. Há muitos cavalos por lá, são usados como transporte e para o trabalho. Lembro da imagem de Sepé Tiaraju em cima do cavalo lutando.

Sobrepondo a imagem dos cavalos e trilhos, uma cena de minha bisavó criança com sua irmã, na frente da casa, uma clássica construção tradicional Guarani. Imagino que foram

fotografadas pelo Serviço de Proteção ao Índio, SPI, pois neste período da infância de minha bisavó o SPI passou a ser um órgão vinculado à inspetoria de fronteiras. Há muitas imagens de registros históricos do SPI de indígenas com roupas brancas, assim como vestem na fotografia. Conta minha bisavó que muitos de seus parentes tiveram que servir no exército, houve muitas mortes. Corta para o mar novamente visto de cima, pela primeira vez aos 36” meu rosto aparece em um quadro no centro da imagem.

Cena 3:



Captura de frame da videoperformance Ponto de Não Retorno de 2020, Imagem sobreposta de minha bisavó criança, ao fundo Alegrete em 2018.

Realizei esta *performance* para o Festival Porto Alegre em Cena, em 2020, gravei no meu quarto, coloquei um lençol branco por cima da janela, usando-o como tela para projeção. Apoiei o projetor de maneira improvisada em cima de um toca-discos, que estava sobre a minha cama, e a câmera de gravação por cima, sendo a última da pilha equilibrada.

Lembro-me que neste dia as coisas simplesmente estavam dando errado, não tinha o cartão de memória apropriado para o tipo de câmera, e tive que reformatar uma série de vezes, pois começava a gravar e travava.

No lençol, projeto uma gravação feita do mar da praia de Garopaba -SC. Em uma viagem com a minha mãe, subi em um rochedo e captei esta cena. Também há gravações do mar de praias na travessia da maior praia do mundo, a praia do Cassino ao Chuy, que realizei caminhando em 2016 com meu companheiro. Garopaba e todo litoral de Santa Catarina são terras Guarani. Muitos grupos Guarani cruzaram as regiões que hoje chamamos Uruguai e Argentina para o que hoje chamamos Brasil. Estes caminhos também estão, desta forma, nesta *performance*.

Começo a dançar sem ter um roteiro, em um espaço de largura de 1m, em torno de 2m de comprimento, mesmo espaço que cotidianamente fazia uso de local de trabalho, no computador. A gravação é feita sem cortes, na íntegra possui em torno de 15’.



Captura de frame da videoperformance Ponto de Não Retorno, autoria própria, 2020.

Minha dança é sobre reminiscência e memória, começo a dançar algo que talvez possa ser chamado de dança contemporânea, a emoção começa fluir pelo meu corpo. Já estava em um estado de exaustão após as várias tentativas de gravação, essa sensação intensifica meu estado de corpo e presença. Rapidamente, entro em uma espécie de transe, que usualmente é chamado de “estado de *performance*”.

Em relação aos aspectos da montagem e ritmo do vídeo, a videoperformance é construída por mim de forma que não é apenas um vídeo de registro, há manipulação. Filmada

a dança no bruto, um único *take*, em apenas um vídeo de plano aberto comigo no centro da cena, iluminação apenas do projetor modelo Epson PowerLite X41+.

O vídeo inicia-se com uma montagem lenta, a inserção de janelas com cenas de mar é feita para criar uma ideia de lembrança, reminiscência, progressivamente vai acelerando como se afunilasse este espaço/tempo para o qual o público é transportado, o que pode causar uma sensação de angústia crescente. É um tempo de memória e de apagamento, uma memória que foi apagada pela história hegemônica.

Cena 4:

De repente, ainda com a projeção de mares sobre meu rosto e corpo com vestido branco, vem um choro incontrollável, e eu aceito. É um momento tão denso que estávamos vivendo no ano de 2020, trancados em casa e já fazia tanto tempo que eu não performava. É estranho fazer isso em um espaço tão privado, ao lado da cama que durmo todas as noites. Mas neste espaço eu consigo acessar o íntimo das minhas emoções e danço, danço, sem pensar.



Captura de frame da videoperformance “Ponto de Não Retorno”, autoria própria, 2020

Adoro dançar sem a necessidade do raciocínio coreográfico, sem precisar me conter em uma série de repetição de movimentos. Nunca funcionei com coreografias, e é neste lugar de liberdade do meu próprio trabalho em *performance*, que a minha dança acontece e ganha potência.

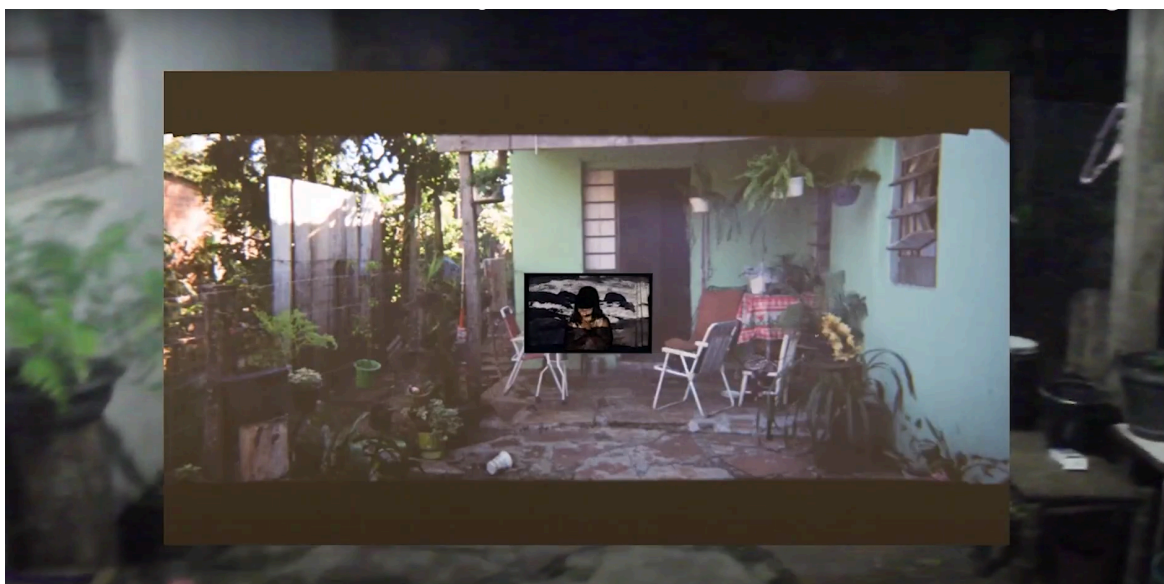
Analisando os movimentos posteriormente, percebi que não ganharam em qualidade, leveza e fluidez, meu corpo endurecido diz muito sobre os vários meses dentro de casa, em um espaço pequeno, sem contato com o mundo exterior, com os movimentos contidos. Aceito que talvez a beleza esteja nesta história de corpo, estes movimentos não são belos em qualidade técnica, mas são belos porque falam do resultado de corpo, em um tempo histórico, e dessa ação sobre o corpo, o tempo sobre o corpo, tudo isso que age sobre o tempo no corpo em *performance*.

Cena 5:

Sigo dançando, movimentos ondulares. Muda a cena que é projetada, não é mais um mar visto de cima, mas com horizonte, é o mar de Valizas, no Uruguai. Coloco as mãos sobre meu peito. A cena ao fundo, que era mar, muda, agora estamos dentro da casa de minha bisavó, na cozinha, a porta que dá para a rua está centralizada na imagem, é de noite. A janela sobreposta, a cena da casa ao fundo, sigo a performar com as mãos sobre o peito no centro da cena. A gravação ao fundo foi feita em 2017, no período em que minha bisavó estava hospitalizada.

Caminho para fora da casa de minha bisavó com a câmera na mão. Entre a gravação ao fundo e a janela da *performance*, insiro na montagem uma fotografia analógica digitalizada da fachada da casa de minha bisavó. Esta foto capturei em abril de 2018, quando fui passar o feriado de Páscoa com ela, e aproveitei para realizarmos juntas a tradicional colheita da marcela.

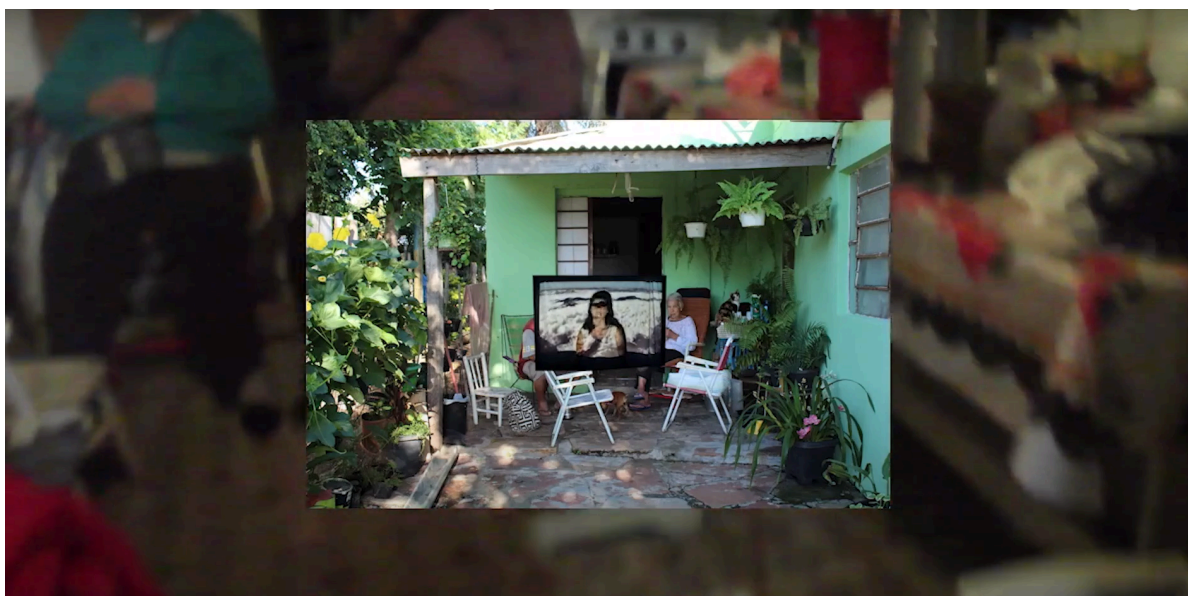
Insiro por sobreposição, acima da janela da fotografia analógica da fachada da casa de minha bisavó, uma fotografia digital da fachada da casa, onde ela está sentada tomando um mate com meu tio-avô, que fuma um palheiro, ao lado dela está a sua gata. Há uma sacola no chão, em que costumo guardar os equipamentos como câmeras e lentes, pintada com grafismo da onça, que foi presente de uma paciente de minha mãe no Centro de Atenção Psicossocial,



Captura de frame da videoperformance “Ponto de Não Retorno”, autoria própria, 2020

CAPS. A frente da casa é cheia de plantas, chama a atenção uma orquídea de metro. A imagem digital contrasta com a analógica, que possui tons mais vivos e vibrantes. No vídeo ao fundo, retorno para dentro da cozinha, minha avó e minha tia-avó estão sentadas.

Por fim, sobrepostas a todas estas janelas, há no centro uma pequena janela da minha *performance* em dança, em que ainda choro, de forma mais intensa.



Captura de frame da videoperformance “Ponto de Não Retorno”, autoria própria, 2020

Cena 6:

No fundo do vídeo, *black-out*. Ao centro, há uma janela de montagem comigo dançando, faço danças com as mãos que se aproximam do meu rosto. Uma nova janela, menor, sobrepõe-se a que já estava centralizada no vídeo. Nesta pequena janela eu choro, com as mãos sobre o rosto, a espuma do mar cobre toda a cena. A dança na janela maior é acelerada, levanto o vestido branco de linho que visto sobre minha cabeça, acelera mais meus movimentos.

A pequena janela some da cena, o vídeo desacelera, estou com os braços sobre a cabeça. Minhas mãos deslizam sobre meu rosto para baixo, ao mesmo tempo que uma onda que vem do canto superior direito invade a cena. A onda passa sobre meu colo, ao mesmo tempo que minhas mãos descem do pescoço e passam sobre o colo. Há uma expansão. Aperto minhas mãos sobre o colo, há uma contração. O movimento coincide com a inspiração e expiração.

Cena 7:

Volta a cena em que estou chorando com as mãos perto dos olhos, a espuma do mar cobre a imagem. Choro porque sinto falta, sinto saudade de minha família, pelo isolamento por causa da pandemia, em que tivemos muito pouco contato. Foi tão importante para mim persistir na *performance*, mesmo com os problemas técnicos no início, pois chega um momento que a arte precisa ser feita pela necessidade de expressão.

Corta a cena de minha *performance* para uma cena de mar com ondas sobre as pedras, é o mar entre as praias de Valizas e de Cabo Polônio no Uruguai.

Cena 8:

Surge uma pequena janela sobreposta a cena, estou esticando meu vestido branco e assim deixando a projeção no vestido com mais nitidez. Movimento uma parte do vestido para perto do rosto, e acaricio-me com ele. Meu olhar expressa meu cansaço e exaustão, parece um olhar inebriado.

A cena ao fundo volta para os cavalos que já apareceram antes, mas agora está em um ângulo próximo a cabeça, eles se alimentam de pequenas flores.

Uma janela é sobreposta a cena dos cavalos, e na projeção sobre meu corpo, um vídeo que gravei na travessia da praia do Cassino ao Chuy. Estávamos caminhando sobre dunas de areia na beira da praia, uma cena com clima desértico. Performo com as minhas pernas para cima, expresso algo de movimento próximo a um cavalo caminhando.

A cena desta pequena janela com minhas pernas é intercalada com cenas de dança.

Cena 9:

No fundo do vídeo estou parada no centro da projeção com mar. Cobrindo meu rosto, há uma pequena janela em que estou em uma cena projetada com mar e pôr do sol, deslizo meu corpo em direção ao chão.

Esta pequena janela some. Somente eu, no centro da cena, me balançando no ritmo das ondas projetadas, uma onda parece bater em meu corpo e eu, pêndulo de um lado para o outro.

Cena 10:

Vídeo da caminhada com a minha avó na ocupação. Capturo da altura do meu peito, focando nos pés da minha avó que caminham à frente, meus pés caminhando, seguindo-a. O chão é de terra e está embarrado, há algumas poças de lama.

Em uma janela grande são sobrepostas fotografias analógicas digitalizadas da horta do fundo do pátio de minha bisavó.

Cena 11:

Por alguns minutos permanecem cortes e janelas em sobreposição com a dança que realizo de maneira livre, os braços são a principal parte do corpo que aparecem nos movimentos. As cenas são intercaladas com imagens de minha avó caminhando na ocupação, uma fotografia analógica de um cavalo dentro de um banhado, novamente o vídeo de minha avó caminhando.

Andamos pela rua de paralelepípedo, à gravação é anexada uma fotografia analógica digitalizada de 2018, que minha bisavó fez de mim, quando estava do outro lado da rua,

fotografando-a na frente de casa. Foi em um dia que eu e ela saímos para fotografar em volta da casa dela.

Retorna ao fundo da gravação, estou caminhando pelos trilhos do trem de Alegrete. São postas janelas centralizadas, em uma janela de tamanho médio, minha expressão é de exaustão, em uma janela menor, está novamente o vídeo em que choro.

Cena 12:

Por alguns minutos, se mantém a cena ao fundo da dança na projeção com o mar. Centralizada, a pequena janela em que choro, na projeção está um mar no pôr do sol. A cena ao fundo modifica-se, para uma parede da casa dos fundos de minha bisavó, em que mora meu tio-avô, gravo uma parede de madeira, apoiada na régua de fio de luz tem uma fotografia, que foi a lembrança de aniversário de 80 anos de minha bisavó, ela está vestindo uma camisa de flanela que adorava usar.

Danço na janela pequena centralizada, a dança ao fundo ganha um ritmo mais acelerado e frenético, os braços fazem movimentos que parecem alçar um arco e flecha.

Cena 13:

Amplia e toma todo o quadro da tela, a imagem do mar de Valizas no pôr do sol no horizonte. Ao centro segue a pequena janela, que passa a coincidir com a mesma cena de mar do fundo, os vídeos de mar vão se misturando e tomando uma leveza maior. O choro aos poucos se acalma, coloco a mão em meu coração, e passo a assistir esse pôr do sol que está sendo projetado, enquanto eu mesma me abraço, olho diretamente para a câmera pela primeira vez, e sorrio. Em um breve momento de quebra da quarta parede. Fecho os olhos em alívio, sorrio aliviada, a pequena janela some em uma onda do mar.

Ocupando toda tela, a beira do mar, eu caminho e é possível ver meus pés ficando na areia. Volto a câmera para o horizonte em pôr do sol, uma larga faixa de areia na beira do mar absolutamente vazia, um caminho a ser percorrido, volto a câmera para o horizonte novamente, finalizando a vídeoperformance.

Caminhamos, eu e minha avó, pela ocupação de moradia que lutou, e pelo território de Alegrete. Cidade que muito antes de ser cidade, era habitada pelas minhas ancestrais, que

ficaram sozinhas após a morte dos homens nas guerras fronteiriças. Ainda vou me aprofundar na questão do etnocídio, a seguir. Mesmo com o esforço do Estado brasileiro em exterminar os povos indígenas, minha família seguiu caminhando por este território e lutando por ele.

As imagens, fotografias, vídeos e a parte em que performo, são reminiscência e uma forma de acautelar a memória. Há ainda uma cultura sendo cultivada, que não é esquecida, e tento honrá-la através deste material artístico.

2.2. Imagem como acautelamento da memória

A ideia de quadro também está na sobreposição de fotografias analógicas, que no vídeo, quebra o fluxo do seu movimento para algo estático. A estética analógica traz a sensação de reminiscência. As fotografias são parte de um arquivo familiar: desde a infância de minha bisavó na aldeia, e fotografias que realizei com ela caminhando pela cidade de Alegrete.

Na intenção de reflexão sobre o trabalho, como uma obra em *performance*, que está na materialidade do vídeo e desdobramentos da imagem, buscarei discutir algumas destas fronteiras estéticas e políticas do meu trabalho. Fiz a escolha do uso da fotografia e do vídeo como forma de acautelar a memória.

Mas sobre qual memória estamos falando? Sobre que corpos? Quais são os limites de meu corpo em narrar esta memória? Até aqui neste texto, vinha contando sobre minha poética no contexto colonial da fronteira Oeste do Rio Grande do Sul. Meu corpo de ascendente Guarani, nos limites entre o indígena e o não-indígena. A *performance* em caminhada seguindo os passos de minha avó, me mostra um caminho de volta, de retomada.

Porém a *performance* não tem um fim em si mesma, o vídeo e a fotografia⁹ tendem a aprisionar a narrativa e o tempo, nem tudo está inscrito na *performance*. No livro “O ato fotográfico” (1993) Philippe Dubois, um dos principais teóricos da imagem procura pensar o processo de fazer fotografia, desde a captação até a recepção, em relação a formas

⁹ Em relação ao vídeo e à fotografia, é importante mencionar o projeto que é pioneiro no campo da produção audiovisual indígena no Brasil, o Vídeo nas Aldeias, criado em 1986. Com objetivo de apoiar a luta dos povos indígenas, fortalecendo sua identidade e patrimônio territorial e cultural por meio do audiovisual, e colaborando com obras compartilhadas pelos povos indígenas. Assim, criou um forte acervo de mais de 70 filmes. Acesso disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br>

No Rio Grande do Sul destaca-se a mostra de cinema Tela Indígena, disponível em: <https://www.mostratelaindigena.com.br/>

Na fotografia, Edgar Kanaykô Xakriabá vê a fotografia como uma nova ferramenta de luta na garantia dos direitos dos povos indígenas, em sua dissertação intitulada “Etnovisão o olhar indígena que atravessa a lente” de 2019, ele compartilha suas experiências e teorias enquanto fotógrafo indígena com o povo Xakriabá.

anteriormente produzidas ou reproduzidas por meio de imagens artificiais. O que acredito ser interessante para este trabalho é a forma como ele também assinala o isolamento de um momento preciso do espaço-tempo na imagem bidimensional.

Além do isolamento da imagem, também há apenas uma interpretação sobre este contexto específico: a minha interpretação narrativa expressa na montagem. Ainda que não haja uma história única, nem um único modo de ser contada. E é nessa fricção intercultural, que possui diversos conflitos, e limites não tão explícitos, que a diferença emerge. O vídeo e as fotografias tentam evocar uma memória a fim de dar vazão a ela. Nesse processo há informações que nos escapam, ainda que a fotografia possa informar para além do quadro estático, Dubois nos orienta:

A foto? Não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exhibe (e que oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo, e a imagem latente no fundo do negativo. Ascender da consciência da imagem rumo à inconsciência do pensamento. Refazer de novo o caminho do aparelho psíquico-fotográfico, sem fim. Atravessar as camadas, os extratos, como o arqueólogo. Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto (DUBOIS, 1993, p. 326).

Sophie Delpoux, professora e historiadora da arte no campo da fotografia, em seu livro “Le Corps-Caméra. Le Performer et son image” (2010), discute a performatividade dos documentos de *performance* e a performatividade da fotografia. Na relação entre *performance* e fotografia documental, a primeira está sempre como matéria-prima da documentação. Já na relação da fotoperformance, está no ato da fotografia, sendo o próprio objeto de performatividade, autônoma ou independente da *performance*. Mas há que se diferenciar estas relações?

Tornando estas relações que são difusas, mais complexas de definir entre “apenas documento”, “apenas presença” ... Já Philip Auslander, que se debruça em temas como *performance* e sua historiografia, em seu importante artigo “A Performatividade da Documentação de Performance” (2013) nos traz o seguinte exemplo:

Uma performance de Vito Acconci intitulada Blinks (1969), que levanta algumas questões cruciais sobre o relacionamento entre a performance art e sua documentação. A descrição verbal de Acconci sobre a performance é simples: Segurando uma câmera, mirar longe de mim e ficar pronto para clicar enquanto caminho em linha contínua em uma rua da cidade. Tentar não piscar. Cada vez que piscar: tirar uma foto.

Neste exemplo, noto uma fusão de elementos da fotografia documental e da *performance*, é essa fusão que me interessa ao pesquisar estas relações, como e quando isto acontece. De que forma trabalhos tão híbridos virão a se relacionar com o meio da arte, e quais significados emergem.

Philip Auslander ressalta não haver nenhuma maneira intrínseca de se determinar se uma fotografia de *performance* em particular é documental, ou teatral. Para conectar a discussão da fotografia como documento e *performance*, novamente os estudos de Schechner me ajudam a pensar, ele pontua o elemento do “propósito” no ritual:

O propósito é o fator mais importante para determinar se uma apresentação é ritual ou não. Se o propósito da apresentação é efetuar uma mudança, então as outras qualidades abaixo do título ‘eficácia’ também vão estar presentes, e a *performance* é reconhecida como um ritual. (SCHECHNER, 2012, p.81)

Essas são as temporalidades que caracterizam o ritual aqui estudado, uma forma de manter a memória da ancestralidade, do passado, vivo e performado. Nesse processo de retomada que passa pelo corpo e por nossos afetos.

2.3. Ocupação

Envolvidos ao etnocídio e ao empobrecimento compulsório da população indígena, surgem os movimentos de ocupação por moradia. Buscarei trazer as narrativas da minha avó, escritas no meu trabalho de conclusão de curso, através de uma entrevista sobre as ocupações por moradia, em que ela esteve lutando durante toda sua vida. Ampliando as discussões sobre o direito à cidade, o direito à moradia digna com acesso a infraestrutura mínima de saneamento básico, assim como enfatizando também a necessidade do acesso à cultura. Com respeito a memória da população com suas ligações com o território. E concluo desta forma, colocando estes movimentos como perspectiva de reparação histórica.

Em uma ocupação alguns papéis sociais são despidos, a estrutura social é posta ao lado para dar lugar a uma experiência autônoma, de uma construção política comunitária. “*Communitas*” surge onde não há estrutura social (TURNER, 1974, p. 154). Compartilho um trecho da entrevista com minha avó e sua irmã, retirada do meu trabalho de conclusão de curso (MENDONÇA, 2019, p. 44):

O: E a vida assim na ocupação como é que é?

MM: É boa!!

Marlene: Ficamos lá contando história, dando risada, tomando mate, comilança.

O: Todo mundo envolvido?

Marlene: Todo mundo come, se envolve, fica junto, geralmente se tem uma árvore é debaixo daquela árvore que se juntam, e na hora da comilança...

Marilene: E pra decidir o que vão fazer, o que não vão fazer...

Marlene: E o mate corre, e tem um que cuida o fogo pra ter a água, um cuida o panelão pra ter o que comerem, um vai buscar a água, um sai pra pedir.

O: Pegar as lenha.

Marilene: Um sai pra trazer boia pra botar pra dentro da panela,

Marlene: Um traz a lenha, outro cuida o fogo.

Essa entrevista foi realizada no dia do aniversário das irmãs gêmeas Marlene e Marilene, em 2018. Marlene é a minha avó. Atualmente faz poucos meses que minha tia-avó faleceu, pude guardar com esta entrevista suas falas felizes sobre um passado de luta. Ela faleceu vivendo na casa que construiu na ocupação que lutou junto de sua irmã por 14 anos.

Neste dia, estávamos na casa da minha avó, fazendo um churrasco, era um dia festivo, de celebrar a vida, faziam ainda poucos meses do falecimento da minha bisavó, tudo ainda estava muito doído. Conversar sobre a história de luta das mulheres da família nos fortaleceu. A gravação durou uma hora e meia, entre muitas risadas e sentimentos fortes, peneirei um pouco do que significa esta história com muito cuidado para o meu trabalho de conclusão. Durante esta uma hora e meia, pude partilhar um pouco do sentimento forte de comunidade que havia entre elas.

Buber (1961) usa o termo “comunidade” para designar “communitas”: “A comunidade consiste em uma multidão de pessoas que não estão mais lado a lado (e, acrescenta-se, acima e abaixo), mas umas com as outras. E esta multidão, embora se movimente na direção de um objetivo, experimenta, no entanto, por toda parte uma virada para os outros, o enfrentamento – dinâmico com os outros, uma influência do Eu para o Tu. A comunidade existe onde a comunidade acontece” (TURNER, 1974, p. 154)

Ocupar um espaço, e fixar-se a ele até que seja seu por direito, é uma manifestação feita pelo corpo e em nome da sobrevivência do corpo. Reivindicações que fazem o corpo, os meios e os fins da política (BUTLER; 2018, p.143) são reivindicações de performatividade

contra a precariedade. A cidade é o local, posso fazer uma analogia ao palco, em que estas *performances* atuam e, no caso das ocupações, lutam pelo direito à cidade.

A cidade é objeto da produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam. Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia (PESAVENTO, 2007, p.14).

Communitas acontece em liminaridade, à margem, mas é por meio dessa experiência de mutualidade, sociabilidade e solidariedade que a sobrevivência é possível. “Existe um pouco de você em cada parte de mim” (SCHECHNER, 2012, p.69). A criação de uma communita, na relação que se estabelece na convivência em uma ocupação, manifesta a expressão de utopias, desejos coletivos, sobre uma sociedade que pode ser cultivada nesta coletividade. Podemos constatar essa relação nesse trecho de entrevista do meu trabalho de conclusão de curso (MENDONÇA, 2019, p.51):

Marlene: A vida... A política é feita no Brasil, não é pra pobre miserável, pobre miserável não tem acesso a nada, o pobre miserável faz ocupação e, às vezes, o pouco que tem deixam nas ocupações porque tiram, botam polícia, tiram o pobre dali, a pessoa... é uma luta diária!

Marlene: pra fazer um barraco às vezes as pessoas gastam o que não têm, têm até que fazer conta, dívida, e vão lá e arrancam e botam tudo no chão.

O: É verdade!

Marlene: E aquilo é um prejuízo, porque aquilo custou dinheiro. 1000 reais para um pobre é dinheiro, porque não é fácil, além de tu viver anos numa ocupação sem água e sem luz. Sabe? Vivendo de gato.

Antes da ocupação tornar-se uma vila, ou uma periferia, instaura-se este momento liminar da communitas, onde se, fora da lei, e às vezes até contra a lei, reivindica através do corpo, uma coletividade. Turner (1974) atenta para a ligação entre estrutura e propriedade, ênfase para noção de propriedade privada, que em a communitas, é abolida.

Existe, aqui, uma dialética, pois a imediatidade da “communitas” abre caminho para a mediação da estrutura, enquanto nos ritos de passagem os homens são libertados da estrutura e entram na “communitas” apenas para retornar à estrutura, revitalizados pela experiência da “communitas” (TURNER, 1974, p.157)

O retorno à estrutura, ou seja, o fim da ocupação para tornar-se vila, bairro institucionalizado pelo governo municipal, ainda que marginalizados pelo capitalismo. Insere uma nova lógica de vida, mais comunitária e coletivizada, as pessoas retornam da experiência de *communitas* transformadas. Talvez aí haja uma retomada de um *ethos* coletivo do povo caminhante.

2.4.O Etnocídio

Este subcapítulo parte do reconhecimento de uma política etnocida do Estado brasileiro para com os povos indígenas. Acredito que seja importante abordar um pouco este tema pois ele adensa as camadas dos relatos que trago sobre a história de minha bisavó, ambientada na fronteira Oeste, em meio a estas políticas etnocidas. Neste exercício de escrita da dissertação, venho agregando estas histórias e teorias, que por fim, compõem uma discussão desde a minha poética em *performance*, que se relaciona com a terra e a caminhada como modo de viver na T/terra.

No capítulo seguinte comentarei um pouco sobre a caminhada/*guatá* Guarani, mas para falar dela no contexto em que estou tratando, a partir de minha vivência e da história de minha família, acredito que seja importante também falar primeiro sobre o etnocídio. Esse conceito, que apresentarei a seguir, foi fundamental para me ajudar a entender o que houve com a minha família, e o que ocorreu com diversos indígenas no Brasil e, especialmente, nas fronteiras territoriais.

Ainda que exponha de maneira muito ampla e generalista este conceito, pois seria necessária uma dissertação inteira para dar conta, especialmente no caso da fronteira Oeste do Rio Grande do Sul, tento aqui fazer um levantamento, ainda que não exaustivo, para tratar o tema em relação ao meu trabalho poético.

Deparo-me com este conceito como uma descendente Guarani que busca compreender o que houve com minha família ao passar das gerações, e quais as relações das políticas do Estado brasileiro com a trama. Dessa forma, abordo o assunto desde a criação do Estado até a luta indígena na Constituinte de 88.

O conceito de etnocídio dos povos indígenas ajuda-nos a pensar o processo de urbanização e formação das periferias urbanas no Brasil, além do processo de criação do Estado brasileiro e da construção de identidade nacional.

Analisando desde o início da história da criação do Estado nação Brasil: um dos pilares da colonização portuguesa e espanhola (coloco a colonização espanhola para pensarmos o caso do atual Estado do Rio Grande do Sul) foram as missões jesuíticas, que buscavam converter os indígenas ao catolicismo e controlá-los. Pierre Clastres, importante etnólogo voltado à antropologia política, conceitua o etnocídio como “a destruição sistemática dos modos de vida e pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição. O genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito.” (CLASTRES, 2004, p. 56). Com essa definição de Clastres fica evidente que desde a colonização ocorre o etnocídio.

O interessante para a esta discussão é que no argumento de Clastres demonstra a relação entre o etnocídio, ao caráter centralizador e unificador das "sociedades com Estado", e como posso observar no caso da formação do Estado brasileiro, que em um ímpeto desenvolvimentista ocidentalizante, busca construir uma sociedade hegemônica.

Na obra *L'exotique est quotidien* (1965), do etnólogo franco-vietnamita Georges Condominas, é onde encontramos o uso seminal do termo etnocídio, como uma derivação do termo genocídio, que por sua vez, relaciona o etnocídio a violência direcionada à minorias étnicas com finalidade da extinção da cultura. Já nos anos 70, Robert Jaulin, ao realizar estudos etnográficos com o povo Bari e relatar o extermínio cultural enfrentado pelo povo, lança o livro *La paix blanche: introduction à l'ethnocide* (1970), e distingue o genocídio do etnocídio, entende que o genocídio se trata de uma violência física e etnocídio, a violência de extermínio de uma cultura.

O termo genocídio, em resumo, foi concebido pelo advogado judeu Raphael Lemkin, em 1943, e no ano seguinte publicou livro que expõe a violência nazista: *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation - Analysis of Government - Proposals for Redress* (1944).

Nunez em suas pesquisas bibliográficas sobre genocídio, encontrou o texto intitulado “Genocídio Indígena e ecocídio no Brasil” (2020), de João Gabriel da Silva Ascenso e Rayane Barreto Araújo, em que assinalam que:

(...) para Lemkin “foi importante a reflexão sobre o colonialismo nas Américas, ou seja, o extermínio físico e cultural dos povos indígenas está associado à própria gênese do termo”. Embora a dimensão cultural e cosmogônica sempre tivesse sido central para a conceituação de Lemkin sobre o que seria genocídio, quando seu conceito finalmente foi incorporado pelas Nações Unidas na Convenção para a Prevenção e Repressão do Crime de Genocídio em 1948, ele veio apenas com a dimensão “física” da violência, entendida como aquela que incidiria “diretamente” no corpo (ASCENSO & ARAÚJO, 2020). Em 1951 o Brasil aprova o mesmo texto da Convenção, que além do apagamento

cultural (que mais tarde seria chamado de etnocídio), também trazia a problemática de só permitir que pessoas físicas fossem responsabilizadas pelo crime de genocídio, isentando os Estados (ASCENSO & ARAÚJO, 2020). (...) Uma vez que seu autor é o Estado ou os grupos que apoiam o Estado: um Estado jamais processará um crime organizado ou perpetrado por ele mesmo” (PALMQUIST, 2018, p. 44). (ASCENSO & ARAÚJO, 2020, PALMQUIST, 2018 apud NUNEZ, 2022, p. 52)

Durante o processo de escrita da dissertação fui, diversas vezes, questionada por professores sobre a escolha do termo “etnocídio” ao invés de “genocídio”. Recentemente a psicóloga Guarani Geni Nunez defendeu sua tese intitulada “*Nhande ayvu é da cor da terra: perspectivas indígenas guarani sobre etnogenocídio, raça, etnia e branquitude*” (2022), em que ela propõe o termo “etnogenocídio indígena” como uma alternativa para redução de danos ao binarismo colonial:

Diante dessas ponderações, compreendo que as justificativas que sustentam a suposta distinção entre genocídio e etnocídio são inspiradas pelo próprio binarismo, que como lembra Fanon (1968), é a bússola do mundo colonial que divide tudo em compartimentos: mente e corpo, natureza e cultura, material e imaterial, físico e simbólico e assim por diante. Se é justamente sobre essa ferida que a colonização se atualiza, não me parece oportuno adotar essa perspectiva binária para falar justamente da violência que essas cisões nos trazem como povos indígenas. (NUNEZ, 2022, p.55)

A autora compreende que há um binarismo ao relacionar o genocídio ao corpo e o etnocídio à cultura, o que é característico da violência colonial que perpetua hegemonias como uma sociedade branca, cristã, cisgênera, heterossexual e capitalista:

Já em minha perspectiva, a indissolubilidade entre ambas violências não seria circunstancial, mas parte de sua própria estrutura. Não há como um genocídio indígena não ser também etnocida, assim como não há como o etnocídio não fazer parte do genocídio, justamente porque nossa cultura, línguas, costumes e modos de vida não são apenas nossa cultura apartada de quem somos, mas é nossa própria identidade, é nossa vida (NUNEZ, 2022, p.56).

A postura do Estado brasileiro até a promulgação da atual Constituição Federal foi explicitamente de integrar o indígena à sociedade brasileira. Isso significou transformar o indígena em pobre, fazer do indígena apenas um cidadão brasileiro, não reconhecendo sua organização própria e seus costumes. O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro elabora o avanço do etnocídio no Brasil da seguinte forma:

Era sim preciso de qualquer jeito desindianizá-los, transformá-los em “trabalhadores nacionais”. Cristianizá-los, “vesti-los” (como se alguém jamais tenha visto índios nus, a esses mestres do adorno, da plumária, da pintura corporal), proibir-lhes as línguas que falam ou falavam, os costumes que os definiam para si

mesmos, submetê-los a um regime de trabalho, polícia e administração. Mas, acima de tudo, cortar a relação deles com a terra. Separar os índios (e todos os demais indígenas) de sua relação orgânica, política, social, vital com a terra e com suas comunidades que vivem da terra — essa separação sempre foi vista como condição necessária para transformar o índio em cidadão. Em cidadão pobre, naturalmente. Porque sem pobres não há capitalismo, o capitalismo precisa de pobres, como precisou e ainda precisa de escravos. A acumulação dita “primitiva” não é um episódio das longínquas origens brutais do capitalismo, mas sua condição imanente. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.5)

A primeira Constituição a tratar da questão indígena foi a de 1934, o texto já citava a política de integração, essa política, com pequenas alterações ao texto, seguiu em vigor até a mudança na atual Constituição de 1988, após um intenso processo de luta protagonizado¹⁰ pelos povos indígenas no País. Um de seus atores foi Ailton Krenak, do povo Krenak. Seu discurso na Assembleia Constituinte foi marco histórico de um levante indígena por seus direitos:

Os senhores não terão como ficar alheios a mais essa agressão movida pelo poder econômico, pela ganância, pela ignorância do que significa ser um povo indígena. Povo indígena tem um jeito de pensar, tem um jeito de viver. Tem condições fundamentais para sua existência e para a manifestação da sua tradição, da sua vida e da sua cultura que não coloca em risco e nunca colocaram a existência sequer dos animais que vivem ao redor das áreas indígenas, quanto mais de outros seres humanos. (Trecho da fala de Ailton Krenak na Assembléia Constituinte de 1987, ÍNDIO CIDADÃO, 2014)

Até 1988, juridicamente, o indígena era considerado como uma “categoria social transitória”. Novamente convoco Ailton Krenak ao texto, no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, no dia 10 de outubro de 2019, acompanhado de Suely Rolnik, quando demonstra a posição do ministro do Interior do governo Geisel, Rangel Reis, em 1975, citando sua fala: “ah sim, nós estamos atentos a isso e nos próximos 10 anos nós não vamos mais ter índios”. Krenak sinaliza que na compreensão daquele governo o indígena era um entrave ao progresso brasileiro.

Os argumentos que trouxe ao texto, de Ailton Krenak, Geni Núñez, Pierre Clastres e Viveiros de Castro, me ajudaram muito a refletir como, a partir da intercessão do Estado,

¹⁰ É importante ressaltar momentos e movimentos como: Encontro e Assembleias Indígenas; União das Nações Indígenas; Surgimento das Organizações Indígenas sob protagonismo indígena; Mobilização e luta na Assembleia Nacional Constituinte, e o memorável momento em que Ailton Krenak pinta seu rosto de jenipapo, já incorporada como “*performance*” pela Arte Contemporânea, como na 32ª Bienal de São Paulo (2016). Sugiro assistir o documentário “Índio Cidadão?” (2014), dirigido por Rodrigo Siqueira.

minha família passou a ser posta na periferia, sem terras e sem sustento. A seguir, irei comentar alguns exemplos de ações etnocidas que ocorreram na região em que vivia minha família, nas margens do rio Ibicuí.

Minha família, como já disse no texto, mora na região da fronteira Oeste do Rio Grande do Sul, na cidade de Alegrete. Essa região ainda carece de muito estudo sobre suas ocupações territoriais, em meus levantamentos bibliográficos encontrei um interessante artigo que aborda as relações culturais neste território, “A Toponímia da fronteira Oeste do Rio Grande do Sul: Aspectos linguístico-culturais” (2014), de Dal Corno e Santos. Ao escreverem sobre os aspectos históricos e culturais da fronteira Oeste do Rio Grande do Sul, remontam que em 1831 surge o povoado de Alegrete, com a conquista lusa do território ao longo do rio Ibicuí, antiga missão jesuíta de espanhóis no período em torno do ano de 1700, para a catequização dos Guarani da região, tornando-se também, um local estratégico para a coroa portuguesa (DAL CORNO; SANTOS, 2014, p. 116).

A fronteira Oeste, após a invasão de portugueses e espanhóis, passou por diversas disputas entre os reinos, o que Dal Corno e Santos (2014, p. 115) chamaram de uma “fronteira móvel durante os séculos” entre os acordos das coroas: Tratado de Tordesilhas (1494), Tratado de Utrecht (1715), Tratado de Madri (1750), Tratado de Ildefonso (1777) e Tratado de Badajós (1801).

Atualmente nas fronteiras, o povo Guarani¹¹ está presente entre Brasil, Paraguai e Argentina, sendo a etnia com maior representatividade na região, estando também em outros países como Bolívia e Uruguai. Correspondendo, no Brasil, a 50% da população total de Guarani na zona de fronteira (DAL CORNO; SANTOS, 2014, p.116).

A divisa, esse território em constante disputa, passou por processos de militarização, segundo relatos de minha bisavó. A militarização da fronteira deu-se através do alistamento em massa dos homens Guarani, os homens da família foram mortos nestas disputas, deve-se à morte em guerra dos homens da família, fato que imprimiu como característica em minha família durante gerações, ser composta apenas por mulheres.

¹¹ O subgrupo, segundo Pissolato: “Os Mbya (Guarani) somam cerca de 20 mil pessoas que vivem atualmente no Paraguai, em regiões na Argentina e Uruguai e pontos ocupados nos estados do sul e sudeste do Brasil. A população atual em terras brasileiras aproxima-se de 6 mil pessoas, a maior parte do subgrupo concentrando-se no Paraguai”. (PISSOLATO, 2007, p.30) Dados sobre a territorialidade do povo foi sistematizado pelo “Mapa Guarani Digital”, sendo uma plataforma interativa e colaborativa disponível em: <https://guarani.map.as/>

Características que me lembram também o encadeamento de consequências, narrado pela escritora indígena Eliane Potiguara, que em seu livro “Metade cara metade máscara” (2004), relata sua passagem pelo Estado do Rio Grande do Sul, e pelas cidades de fronteira em 1978 como: “pôde conhecer as mulheres indígenas que testemunhavam em suas peles e rugas o sofrimento que causava a violação dos direitos dos povos indígenas” (POTIGUARA, 2004, p.27). Neste livro Eliane conta seu processo de entender-se enquanto indígena vinda de um contexto urbano, algo que eu relaciono com o etnocídio:

As invasões trouxeram as enfermidades, a fome, o empobrecimento compulsório da população indígena. E mais: à submissão ao trabalho semiescravo e a péssimas condições de moradias (favelas, casas de palafita na periferia dos centros urbanos) (POTIGUARA, 2004, p.43).

As políticas de integração promovidas pelo Estado, e por um projeto de Nação, nos colocaram, nós, descendentes e indígenas, em situação de miséria, periferia, sem-terra e impedidos de praticar nossa cultura. Nesse processo etnocida, em minha família, com o passar das gerações, vivemos cada vez mais próximos do modelo branco ocidental de colonização. Como compartilhei em meu trabalho de conclusão (2019, p. 39), “minha bisavó cria formas possíveis para seguir a cultura, sendo algo vivo corporalmente em Deolinda, das maneiras mais conscientes e inconscientes, de um corpo presente que pulsa e recorda das luas no seu plantio.” mostrando que há resistência ao etnocídio e caminhos de retomada.



3. Caminhar sobre a terra: caminhos para o bem-viver

3.1. Conhecimento através do corpo: *Performance* e caminhada com a educação escolar indígena

A fumaça densa da fogueira pela manhã se funde com a neblina de um dia frio na *Tekoá Jatay'ty*, é como se te “benzesse” no preparo do corpo para entrar neste espaço sagrado. É por uma estrada de terra que caminho desde a parada de ônibus mais próxima, para chegar na escola indígena *Karaí Arandu*, local em que realizei meu estágio de conclusão de curso de Licenciatura em Artes Visuais pela UFRGS, no ano de 2018.

O estado de introspecção, que costumo encontrar os alunos, parece se adensar. Algo está acontecendo - é o que a minha percepção diz - mas do meu olhar externo, foge ao meu conhecimento. Junto às mulheres tomamos um mate no corredor que serve de refeitório para escola, ao meu lado está quieta e aflita minha aluna do terceiro ano do ensino médio. Tento conectar-me com ela e acolhê-la, mas permanece o silêncio, até que outra *kunha*, que estava conosco na roda de mate, narra que “os mais velhos”, parentes de minha aluna, tiveram um sonho e agora estavam todos se preparando para uma grande caminhada.

Acredito que essa pequena narrativa exemplifique um sentido de liminaridade¹², que irei abordar na sequência deste capítulo, relacionado às retomadas. Este grupo de Guarani, pouco tempo depois, realiza a retomada das terras do Arado Velho, localizadas no bairro de Belém Novo, em Porto Alegre.

É nessa intensidade de acontecimentos que eu vou retomando, através da vivência e do corpo, saberes que foram roubados de minha família na colonização e no etnocídio. O processo de aprendizagem indígena Mbya Guarani, nas palavras de Daniel Kuaray Papa:

(...) Guarani já desde que nasce já aprende como vai ser no futuro, como tu vai ser respeitado, como tem que tratar as pessoas. Por isso que na escola não tem o limite da gente dizer, falar. Por exemplo na religião guarani ele aprende a partir do início, de caminhar, vendo os mais velhos dançando ele já vai praticando, no conhecimento não indígena isso não acontece. Quando a gente entra na casa de reza a partir do início de caminhada de bebezinho ele já vai estar cantando, dançando, fazendo reza, isso a educação não indígena diferencia muitas coisas. (MENDONÇA, 2019, p. 60)

¹² Assim como descreve Richard Schechner (2012), “A fase central é a liminar- um período de tempo em que uma pessoa está “entranhas e entre” categorias sociais ou identidades pessoais. É durante a liminar que o trabalho real dos rituais de passagem toma lugar. - Transições e transformações.”

Como narrei na introdução desta dissertação, Daniel Kuaray Papa foi meu colega Mbya Guarani durante a graduação em Artes Visuais, nos aproximamos por compartilharmos algumas experiências parecidas, e nos entendermos muito bem, diferente da realidade vivenciada com os professores. Por conta disso, me tornei monitora dele, no programa de monitoria indígena da UFRGS¹³ e durante uma visita com colegas de uma disciplina a sua aldeia, a *Tekoá Jatai'ty*, eu tive uma conexão muito forte com os estudantes da escola localizada lá. E foi ao redor de uma fogueira que Kuaray Papa me convidou para realizar meu estágio de conclusão de curso na escola, passando a ser meu coordenador de estágio.

O relato deste período, que se estendeu durante todo o ano de 2018, pode ser encontrado no meu trabalho de conclusão em Artes Visuais (2019). Essa experiência seguiu reverberando em mim e com o tempo, percebi diversas questões pertinentes que não foram abordadas no meu trabalho de conclusão de curso, e considerei interessante compartilhar a seguir. Realizarei um breve relato de minhas aulas na disciplina de artes na Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental Karáí Arandu, onde pude corporificar aulas de *performance*, porém antes, trarei um pouco do contexto da escola e da educação escolar indígena diferenciada.



Fotografia analógica digitalizada, Escola Karáí Arandu, autoria própria, 2018, , integrante da instalação “Retomar”, exposição individual “YVY Ainda chamamos Brasil”, Memorial do Rio Grande do Sul, 2019.

¹³ O Programa de monitoria Indígena visa garantir a permanência dos alunos indígenas na Universidade e facilitar a compreensão dos alunos indígenas sobre seu novo ambiente de vida, por meio do acompanhamento do monitor no processo de adaptação à atividade acadêmica.

A escola *Karai Arandu* foi inaugurada em 2002, entre 2003 e 2004¹⁴, e foi pesquisada por Maria Aparecida Bergamaschi, atualmente professora na Faculdade de Educação da UFRGS. Ela observa os processos de escolarização e como a comunidade está se adaptando à educação escolar diferenciada, buscando construir uma escola com princípios, alinhada com a educação tradicional Guarani. Em sua escrita, faz reflexões a respeito do que nomeia formas de “apropriação” (BERGAMASCHI, 2005 e 2007), em que, a partir da escola diferenciada, aliada à cultura tradicional, os indígenas apropriam-se de conceitos, podendo criar uma educação escolar própria.

Após o intenso processo de protagonismo indígena de mobilização, como as Assembleias Indígenas, a União das Nações Indígenas, o Surgimento das Organizações Indígenas e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987, já citados no capítulo anterior, a Constituição Federal de 1988¹⁵ alterou as relações do Estado com os povos indígenas, agora contextualizada para respeitar um modo de viver específico. Essa mudança demandou que as leis sobre educação fossem reformuladas para serem compatíveis com os princípios gerais, e aliadas à educação tradicional. Dessa forma, o direito indígena a uma educação escolar diferenciada, específica, intercultural e bilíngue vem sendo regulamentado através de vários textos legais¹⁶ como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e o Plano Nacional de Educação.

Os povos indígenas possuem espaços e tempos educativos próprios, dos quais participam as pessoas, a família, a comunidade e outras instituições sociais em interação, sendo a educação assumida como responsabilidade coletiva. A regulamentação também objetiva assegurar que o modelo de organização e gestão das escolas indígenas considere as práticas socioculturais e econômicas das respectivas comunidades, bem como suas formas de produção de conhecimento, processos próprios de ensino e de aprendizagem e projetos

¹⁴ Nos anos observados por Maria Aparecida Bergamaschi a comunidade contava apenas com em torno de 20 famílias. No ano da realização do meu estágio em 2018, já se somavam em torno de 48 famílias.

¹⁵ Constituição Federal de 1988 afirma que a educação é um direito público subjetivo, sendo responsabilidade do Estado a sua oferta gratuita. No caso da educação indígena, a lei assegura um ensino diferenciado, a Resolução n.5 de 21 de junho de 2012, parte deste direito assegurado pela CF; pela Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) sobre Povos Indígenas e Tribais, promulgada no Brasil por meio do Decreto no 5.051/2004; pela Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, da Organização das Nações Unidas (ONU); pela Declaração das Nações Unidas sobre os direitos dos povos indígenas de 2007; pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9.394/96), bem como por outros documentos e instrumentos nacionais e internacionais.

¹⁶ Como: Novas bases do direito à Educação Escolar Indígena; Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional; Plano Nacional de Educação; Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho; Decreto nº 6861 - Territórios Etnoeducacionais; Resolução 05/12 do Conselho Nacional de Educação; Referencial Curricular Nacional para Escolas Indígenas; Regularização das Escolas Indígenas.

societários.

É interessante observar que, desde a pesquisa de Bergamaschi passaram-se 15 anos até a minha inserção na escola, em 2018. Uso como referência o artigo “Educação Escolar Indígena: Um modo próprio de recriar a escola nas aldeias Guarani”, de Maria Aparecida Bergamaschi (2007), que possui trechos de seu Diário de Campo de 2003 e 2004, para acompanhar o desenvolvimento da escola.

A tese de Bergamaschi (2005) também enfatiza o papel da *opy* (casa de reza) na educação tradicional, que é explicada pelos Guarani como uma prática integrada à vida diária e aos costumes do povo. Além disso, constantemente é evidenciada a maneira fragmentada de organização do conhecimento não-indígena, “A cosmovisão xamânica Guarani considera a sociedade como um todo, em que a educação não se separa, espacial e temporalmente, das demais práticas” (BERGAMASCHI, 2007, p. 201).

Como nas palavras do Cacique André Benites, Mbya Guarani, “sonhar a escola” (RETOMADA, 2019), sendo esta recriada e repensada de acordo com cada localidade e cultura, considerando os distintos modos de vida, distintas pedagogias e instituições de cada cultura.

Em momentos de conversa com meu supervisor de estágio Daniel Kuaray Papa, discutimos como os Guarani pensam a educação tradicional em sua cosmologia¹⁷, quais são os dilemas que enfrentam ao implementar a educação escolarizada na comunidade:

A escola é o aprendizado na convivência, já a escola não-indígena é trazida para fortalecimento da cultura. O conhecimento não-indígena é estudado, o ensino de língua portuguesa é feito e praticado na escola. O incentivo é com livros, diariamente há meia hora de leitura. Mas, antigamente, os ensinamentos eram passados pelos sábios na casa de reza, eram histórias sagradas e histórias contadas para as crianças. Ter conhecimento não-indígena é importante, todas as atividades são importantes, dança, canto, praticar casa de reza, plantações, respeitar a natureza, na educação. A casa de reza também faz parte da educação. Na casa de reza a gente aprende mais o conhecimento sagrado, tudo é sagrado, mas ali aprende mais o diálogo sagrado, explica melhor com harmonia. São os sábios e sábias que estão na casa de reza, e toda comunidade acompanha eles, os não-indígenas não participam da casa de reza, ali no Cantagalo, não deixa. O fogo tem relação de proteger as pessoas, época do frio e, além disso, tem mais do que proteger também, é uma proteção o fogo pra nós, do mal, não só do frio. Quando o sábio fala é pra ter educação junto com a saúde, para conviver bem, não tem como separar as coisas. (MENDONÇA, 2019, p.61)

Ele relata que os professores não-indígenas também contam histórias, mas somente os sábios narram as histórias sagradas. Porém, para ele, é através da prática incluída no cotidiano

¹⁷ Cosmologia é uma forma de ordenar o caos a partir do cosmos, conferir um significado ao mundo como totalidade cosmológica, tendo como referência o mundo social. (BERGAMASCHI, 2005, p. 131).

da escola, do seminário integrado, com o teatro, a narração, a escrita, a poesia, é que os alunos têm aprendido com o conhecimento não-indígena a fortalecer a sua cultura.

Nas conversas com Daniel percebia sua sensibilidade ao lidar comigo. Ele me aconselhava: o mestiço¹⁸ deve aprender a cultura Guarani, porque ele não é só *juruá* (não-indígena), é necessário conhecer a cultura Guarani profundamente para não adoecer. Recebido o conselho, saí do modo mais passivo de observação participante para viver as experiências e ser afetado por elas (MENDONÇA, 2019, p.57).

Vivenciamos a *performance* em caminhada como uma forma de experimentação poética da cosmologia Mbya Guarani, desde a participação em *Jeguatás* (caminhada Guarani) com a comunidade da *Tekoá Jatai'ty*. Esse trabalho foi realizado durante o ano letivo de 2018, ministrando as aulas de artes ao ensino fundamental, ensino médio e EJA (ensino de jovens e adultos), e parte de minha relação de pertencimento com a cultura.

Participei de um *jeguatá*¹⁹ de poucos dias durante o inverno de 2018, a caminhada foi entre algumas escolas Guarani do Estado do Rio Grande do Sul. Nesta ocasião a comunidade da *Tekoá Jatai'ty* visitou a Retomada Mbya Guarani localizada em Maquiné, e também a Escola *Nhu Porã*, na Terra Indígena Mbya Guarani no município de Torres, Campo Bonito²⁰, ambas na região do litoral Norte do Rio Grande do Sul. Foram horas de roda de conversa, expondo os desafios dos projetos pedagógicos, fumando *petyngua*²¹, tomando mate, muitos sonhos sonhados juntos, de um outro mundo possível que ali se põem em exercício coletivo.

Com a vivência realizando as caminhadas, passei a pensar quais sentidos e sensações poderíamos atribuir à caminhada, como poderíamos chegar em um estado de corpo mais sutil, buscando ntende-la corporalmente, esteticamente, filosoficamente, cosmologicamente. O que pode o *jeguatá*, e a *performance*, nos ajudar a pensar sobre arte? Perceber os variados estados de consciência que a caminhada tem potencial de produzir, e trabalhá-los. A *performance* como meio de experimentação é capaz de ser um interessante projeto de ensino, esta

¹⁸ Grada Kilomba, escritora, performer e professora, busca descolonizar o conhecimento, fala de hierarquização de termos como mulato, mestiço. São termos ligados a animais híbridos, de colocar referências do corpo não-branco como animal. São depreciativos. Defende ser necessário fazer a historicidade destes termos porque muitas vezes as pessoas pensam que são palavras positivas, é necessário decodificar. Coloco esta nota como problematização do termo. É o termo empregado por alguns indígenas para se referirem a mim.

¹⁹ *Jeguatá*: *Guatá*: *Jeguatá* = caminhamos. *Guatá* = caminhar. Termo é utilizado pelos Mbya para o ato de andar, viajar, mobilidade, “deslocar-se”. Podendo também ser uma viagem xamânica na qual o xamã, através de seus saberes, “caminha” entre formas e domínios (PRADELLA, 2009, p.100).

²⁰ A atividade recebeu o apoio do CPERS, com a participação dos diretores da direção central do Sindicato, coordenação do departamento de Formação Política e Sindical. Também esteve presente na iniciativa a professora Olga Justo, diretora da escola EEIEF Karai Arandu, de Viamão, e seu quadro de professores. (Retirado de *site* do CPERS)

²¹ *Petyngua*: cachimbo tradicional Guarani.

manifestação nos dá ferramentas para trabalhar o corpo, a expressão e a arte junto de uma experimentação íntima e subjetiva da cosmovisão, e assim como exposto anteriormente por Daniel Kuaray Papa, possivelmente produzindo o fortalecimento da cultura.



Fotografia analógica digitalizada, Guarani em *jeguatá*, 2018, integrante da instalação “Retomar”, exposição individual “YVY Ainda chamamos Brasil”, Memorial do Rio Grande do Sul, 2019.

Sandra Benites, Guarani Nhandeva, atualmente doutoranda em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em seu trabalho de conclusão de curso em Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica (UFSC), explica a educação através da experimentação pela observação, escuta e sensação:

Nós Guarani aprendemos ouvindo, observando, praticando, acompanhando os mais velhos, sejam eles *kyringue* mais adultos, ou nossos pais, avós, tios. A criança tem que escutar, sentir, observar e isso é feito na prática, através das experimentações desde pequenas. Elas praticam aos poucos, de acordo com a idade. É assim que aprendemos, que conhecemos (BENITES, 2015, p.27).

No período em que estive imersa nessas vivências do estágio, fui percebendo que os estudantes estavam constantemente em um forte estado de concentração. Pissolato comenta sobre o estado de introspecção e a concentração Guarani:

A noção que os *Mbya* traduzem como “concentração” estaria na origem do que chamam de *mba’ekuaa* (“sabedoria”) ou se referem pelo verbo- *kuaa* (“saber”)

quando usado no sentido do que se obtém como conhecimento dos deuses. O conhecimento aqui decorre de uma atitude - de concentração- correspondente ao que os *Mbya* comentam como “pensar” (-pexa) em Nhanderu ou “lembrar” (-maendu’a) dos deuses. (PISSOLATO, 2007, p. 358)

Um modo-aprendizagem. É na natureza e na escuta atenta à fala dos mais velhos e crianças, é nas assembleias, no mate que é passado de mão em mão, que aprendemos mais sobre o coletivo, sobre possibilidades outras de vida na Terra. É no caminhar que encontramos sentidos.

Eu propus, como atividade em minhas aulas de artes, de maneira introdutória, alguns exercícios de experimentação, através da sensação de presença provocada pelo estado de *performance*, o que propiciou estabelecer uma conexão e entrosamento com a turma de alunos. O escritor Daniel Munduruku, ao descrever a formação do jovem indígena como uma pessoa integral, nos relata sobre uma disciplina corporal relacionada com a presentificação:

Viver o presente quer dizer que é preciso significar cada momento. Desde o acordar pela manhã até o momento do sonho tem que ser vivido com intensidade. Isso obriga o indígena a estar inteiro numa ação sem desviar-se dela. Uma caçada será frutífera à medida que o caçador estiver envolvido nela, caso contrário, não levará nada para casa. (...) Isso exige um esforço e treinamento do corpo e da mente tão intensos que tornam o jovem indígena uma pessoa integral (MUNDURUKU, 2010, p. 40).

O primeiro exercício que realizamos foi uma caminhada, os guiei pedindo que andassem extremamente devagar, sentindo seus pés tocarem suavemente o chão, algo que na minha percepção me recorda a escrita de Bergamaschi ao narrar as palavras de *Jakupé*: “Guarani toca a terra, acaricia o solo” (BERGAMASCHI, 2005, p. 198). Por ora, caminhar um pouco mais rápido, fechar os olhos e seguir o percurso, aos poucos seguiram-se suaves movimentos de dança, seguidos de diferentes tipos de caminhada. Esse exercício foi livremente inspirado na caminhada do Butoh²². Após a execução, conversamos sobre a prática e um aluno narrou sensações que nomeou como “sabedoria”, “paz” e “seus ancestrais”. A caminhada, como narrado pelo aluno, também é uma forma de obtenção de saúde: “Não é simplesmente um caminhar, é uma forma de alcançar a saúde, vida saudável, ter conhecimento, não basta somente à vida em si, é preciso que ela flua, assim como a água de um rio.” (MACHADO, 2015, p. 45).

²² Dança que surge no Japão pós-segunda Guerra Mundial, que por meio de bombardeios estadunidenses com duas bombas nucleares destruiu as cidades de Hiroshima e Nagasaki, encerrando seis meses de bombardeios a outras 67 cidades japonesas, e iniciando a ocupação estadunidense no Japão, inclusive impondo os valores culturais ocidentais. A dança é a resistência da cultura japonesa, e também uma possibilidade de construção de resiliência. Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno são os expoentes e criadores da arte Butoh.

E sempre após os exercícios, realizava uma introdução aos conceitos que havíamos trabalhado de maneira prática, como o conceito de *performance*, em um momento de contextualização e fruição sobre o assunto.

Busquei em minhas aulas sempre tomar proveito da natureza em que estávamos inseridos, assim, estudamos também *performances* relacionadas com a terra, a água, o fogo e o ar. Colhemos plantas, flores, galhos da natureza ao redor da escola e experimentamos movimentos com estes elementos, explorando se é possível que sejam hibridizados com o corpo. Bergamaschi, em sua tese, explica que “conhecimento” para os Guarani têm uma estreita relação com a experimentação, a palavra *Arandu*: *ara* significa tempo, dia; *ñendu* quer dizer sentir, experimentar. Desta forma, “*Arandu* significa sentir o tempo, fazer o tempo agir na pessoa” (BERGAMASCHI, 2007, p. 202).

Aos poucos, o gesto da *performance* passou a ser compreendido como uma linguagem simples, que está em nosso cotidiano, junto aos rituais, movimentos corporais e dança. É possível no cotidiano escolar elaborar conexões de suas vivências com a arte.

Na última aula estava programada a realização de uma caminhada subindo o morro, caminho até uma grande pedra tem um significado espiritual. Minha orientadora de estágio, Luciana Gruppelli Loponte - pesquisadora e professora do departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul -, acompanha minha aula neste dia.

Coincidentemente, a classe foi no dia 29 de outubro de 2018, na manhã seguinte ao resultado das eleições presidenciais de 2018. O clima estava extremamente tenso. Quando os alunos souberam que o tema da aula seria uma caminhada até o topo do morro, rapidamente começaram a se preparar como costumam se prepararem para um ritual, pegaram seus *petynguas* e começamos a caminhada, como reza, com o corpo leve, caminhávamos e parávamos em alguns pontos no meio da mata para realizarmos rodas de reza, sendo puxadas cada vez por algum um aluno ou aluna, rezamos muito no meio da mata, fizemos fogo.

Os cantos e as danças executados no ritual Guarani, são caminhos através dos quais os mesmos viajam por e para outras dimensões onde se encontram as aldeias celestes, lá conversa com os ancestrais (MACHADO, 2015, p. 38).

Uma frase, dita por uma aluna do segundo ano do ensino médio, marcou profundamente minha orientadora: “os brancos nos enxergam como animais”. Dialogamos muito sobre a resistência indígena, suas formas de luta no contexto daquela eleição, e toda

violência anti-indígena que ela representava. Foi um momento de extrema cura; alunos e alunas relatam se sentirem ameaçados com o resultado das eleições. É muito necessário o fortalecimento e seguir com o corpo são. Caminhar.



Fotografia analógica digitalizada, Guaraní em *jeguata*, 2018, integrante da instalação “Retomar”, exposição individual “YVY Ainda chamamos Brasil”, Memorial do Rio Grande do Sul, 2019.

No processo de tornar-me professora em uma escola indígena, comecei manifestando minha preocupação com a preservação da cultura, também manifestei essa preocupação na escrita, já que meu envolvimento com a escola se deu por vias afetivas. Ao me aproximar cada vez mais da comunidade na aldeia, fui percebendo que a preservação da cultura é mantê-la viva, em movimento. Essa é uma luta constante da comunidade, e que a escola, vista desde a educação tradicional, é um lugar que possibilita ampliar esta luta. Fazendo-se viver a cultura e assim criando seu próprio modo de fazer escola, também em constante atualização.

As observações de Bergamaschi, entre 2003 e 2004, narram a necessidade de um espaço físico para a escola. Meu estágio foi feito 15 anos depois desta afirmação. As famílias que eram em torno de 20 cresceram para 48, a comunidade escolar também cresceu. Atualmente tendo um prédio próprio, mas já precário devido a quantidade de alunos que aumentou e, felizmente, segue em crescimento.

Tramita um processo, desde 2012, para a construção de um novo prédio. É necessário que a comunidade tenha um espaço escolar digno. Uma vitória que houve durante o período que estava na escola foi a regulamentação do ensino médio, outra luta que levou muitos anos para ser concluída, mas que possibilita hoje o ingresso de alunos formados na escola da sua própria comunidade em Institutos Federais e na Universidade, levando adiante a luta pelo ensino.

O histórico da Educação Escolar Indígena no Brasil remete-nos ao contato do colonizador, em que as primeiras escolas foram criadas para atender demandas da colonização, desde a catequização, vale salientar as Missões Jesuíticas Guarani e sua responsabilidade por grandes extermínios, passando pela política de Estado brasileiro integracionista e assimilacionista, até os tempos atuais, em que muitos povos indígenas veem a educação escolar também como uma forma de fortalecimento para suas lutas. Pois foi somente com o passado de lutas no período de redemocratização que a Educação Escolar Indígena foi reformulada para atender aos interesses das suas comunidades, em que suas diretrizes têm como objetivos regulamentar e orientar as escolas indígenas e os sistemas de ensino da União, com ideais de igualdade e respeito à diferença.

Há uma ação educativa neste histórico de luta por regulamentação (MUNDURUKU, 2012), ao reivindicar o direito por uma educação diferenciada, ligada aos interesses das comunidades. Esse aprendizado, também é possível de ser praticado nos diversos contextos em que acontece a educação indígena, como: na Educação Escolar Indígena Diferenciada, nas licenciaturas interculturais indígenas e, até mesmo, na educação “tradicional” não escolarizada/não formal, tecida na trama do cotidiano.

O processo de desenvolvimento do movimento foi chamado de “caráter educativo do movimento indígena” (MUNDURUKU, 2012), pelo escritor e doutor em Educação, Daniel Munduruku, da etnia Munduruku. Em sua tese, demonstra que a luta por direitos tem ensinado os povos indígenas na construção de um movimento social, e ensinado também à sociedade brasileira.

Ainda há muita luta a se fazer nesta escola que está “se fazendo escola”, relembrando a frase usada por Bergamaschi (2005, p. 207). Os questionamentos levantados por ela “Por que o Guarani quer escola? Para que serve a escola? Por que precisamos de escola? Para ler e escrever ou para quê? O que vai trazer para os nossos filhos? Como é esta escola diferenciada? O que a escola vai trazer para a aldeia? Como vai ser daqui a 10 anos? Até onde vai esta escola? Quais as regras que pautarão a vida dentro da escola? O que a escola vai ensinar?” (BERGAMASCHI, 2005, p. 207). Acredito que estas questões estejam sendo

respondidas pela experimentação da escola, ou estejam gerando mais perguntas. De qualquer forma, são questões levantadas em um coletivo e pensadas em coletivo, de um fazer escola em comunidade, para a comunidade, pela comunidade. Um fazer escola que seguirá se atualizando e se experimentando.

A *performance* pôde potencializar este fazer experimental, um conhecimento que atravessa o corpo e cria novos sentidos e sensações. Espero que a *performance* possa continuar sendo experimentada de forma a potencializar esse corpo coletivo.



3.2. Caminhada em retomada



Fotografia analógica digitalizada, Construção da escola *Tekó Jeapó* na Retomada Mbya Guarani em Maquiné,, 2018, integrante da instalação “Retomar”, exposição individual “YVY Ainda chamamos Brasil”, Memorial do Rio Grande do Sul, 2019.

Iniciei esta dissertação relatando uma caminhada solitária, que foi aos poucos encontrando um corpo coletivo, e se tornando um corpo território. Caminhei em *performance* entre as fronteiras, como no trabalho “O mar sempre à esquerda”. Caminhei de maneira performativa e entendi a caminhada enquanto *performance*. Ao caminhar, encontrei saberes que partem da fronteira Oeste do Rio Grande do Sul, mas que não vê os limites territoriais em seu caminhar, sempre em liminaridade, em processo, em construção.

Caminhei com minha avó pela ocupação que lutou e pelo território de minhas ancestrais, encontrei caminhos do passado, e com eles, aprendi a importância de levar minhas antepassadas junto em minhas caminhadas, elas me impulsionam. Agora sempre caminho com minha bisavó e com todas que caminharam antes dela.

Percebi que a caminhada não era um tema recorrente por mero acaso, mas que a própria caminhada é uma forma de construção de sentidos “caminho se conhece andando”

(Chico César). Caminhando com as minhas ancestrais entendi que a caminhada é parte fundamental da vida Guarani, por conta disso, busquei na literatura antropológica referenciais que tratassem sobre o tema.

E encontrei inspiração para a pensar a caminhada com o Guarani Nhandeva Almires Martins Machado em sua tese: *Exá raú mboguatá guassú mohekauka yvy marãe'y* De sonhos ao *Oguatá Guassú* em busca da (s) terra (s) isenta (s) de mal, defendida em 2015, tornando-se uma das principais referências para este trabalho. A caminhada, segundo Machado, é filosofia de vida do Guarani, e acredito, a partir dessa leitura, que é através do caminhar que o Guarani agencia o mundo.

Almires Martins Machado é Doutor em Antropologia, Mestre em Direitos Humanos pela Universidade Federal do Pará, originário da aldeia Jaquapirú, na cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul. A aldeia faz parte de uma reserva indígena em que vivem as etnias Guarani Nhandeva, Kaiowá e Terena. O estado do Mato Grosso do Sul é conhecido pelo seu trato brutal com os povos indígenas e, nesse cenário, Machado resolveu graduar-se em Direito.

Na sua tese em Antropologia, busca analisar como as lideranças religiosas *Mbya* Guarani vivenciam os sonhos que recebem de *Nhanderú Ete*, sonhos que os direcionam a *Yvy Marãe'y* (Terra Sem Mal), o que faz com que os orientem aos locais de ocupação antiga e apontados por *Nhanderú*. Ele focaliza seu relato no caso de um território *Mbya* Guarani localizado no Pará, em que o povo andou cerca de cem anos para encontrá-lo e poder realizar o modo correto de se viver, seu *tekó porã*²³.

Descreve Machado (2015, p. 36) *yvy maraey* como a terra em que não se morre, onde nada tem fim, terra da perfeição. Caminha-se em direção a esta terra com a perspectiva de bem viver, é a terra da luz.

Muito além de alcançar a terra objetivada e assim o estado de *aguyje* (iluminação da alma, perfeição, imortalidade do espírito), como também a superação da condição humana de quem habita a terra imperfeita, exercer, participar, estar no *oguatá* (caminhar), é o caminho, a condição de alcançar a purificação e fortalecimento do espírito, a divinização que depende unicamente do comportamento exercitado no *nhandeteko* (modo de ser) (MACHADO, 2015, p. 63).

²³ “Teko porã: um conceito filosófico, político, social e espiritual que expressa exatamente essa grande Teia, onde vivemos em equilíbrio, respeito e harmonia; é a representação da boa maneira de Ser e de Viver” (CRISTINE TAKUÁ, 2018, p. 2).

Minha intenção é me pôr em relação com a caminhada Guarani, que é um tema clássico da história e da etnologia Guarani, frequentemente ligado a outro tema conhecido na literatura sobre povos Guarani como “Busca da Terra Sem Mal”. Porém não realizarei este tipo de abordagem, nem discutirei a bibliografia, pois não me coloco na responsabilidade de discutir etnografia Guarani.

Meu interesse é tomar a produção textual indígena, principalmente do Guarani Almires Martins Machado (2015) como inspiração e comentá-la, para estes saberes entrarem em composição. Através da escrita, faço fluir comigo as leituras de intelectuais indígenas como: Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Edgar Kanaykõ Xakriabá, Eliane Potiguara, Sandra Benites, também contribuindo para a construção da base epistemológica da pesquisa. Ainda que falem de contextos muito diversos entre si, me inspiram fortemente suas produções e modo de conceber o mundo, provocando-me pensar o conhecimento como uma experiência e um modo de intervenção.

Fui procurar também o que antropólogos falam sobre o povo Guarani na História, de forma que recorri a textos muito clássicos que sei, não dão conta da complexidade do assunto, ainda mais se pensarmos na contemporaneidade. Realizei um pequeno levantamento bibliográfico, não exaustivo, como uma primeira aproximação ao tema da etnologia Guarani.

Há uma extensa literatura etnográfica que discute a caminhada, abordando-a a partir do tema da “Terra sem Males”. Desde a etnografia escrita por não-indígenas, podemos citar: Nimuendajú (1987), Egon Schaden (1969 e 1974), Hélène Clastres (1978), Bartolomeu Melià (1989), Maria Inês Ladeira (1992 e 2001), Pierre Clastres (2003, 2004), José Otávio Catafesto de Souza (2005). Todas, por distintas abordagens, versam sobre histórias de caminhadas que levaram aos lugares de morada *Mbya* Guarani, denominados *tekoás* (aldeias). O caminho a ser percorrido é recebido em sonhos, levando aos lugares sagrados para onde a família/parentesco deve se direcionar.

Baseado pela leitura do doutor em antropologia, Guarani Nhandeva Machado (2015, p.37), o sonho é comunicado ao coletivo, começando a preparação para a caminhada. Em um primeiro momento, direcionam-se a *opy* (casa de reza). Há várias etapas, em resumo: interpretação do sonho, preparação da mente, do espírito, do corpo, da dança - até

efetivamente começar o ato de caminhar. O cacique Timóteo, da retomada Guaraní da Ponta do Arado, em Porto Alegre, sobre o sonho no processo de retomar a terra²⁴:

Quinta-feira de noite, sonhamos, é pra descer ali no barco, ali já tá tudo, parente igualzinho como nós, tava esperando a gente. Também tava tudo na escrita, deixou tudo na escrita nosso nome, todos estavam esperando ali, e tô vendo assim como pessoa, de noite, aí então eu falei, nós vamos passar ali mesmo é melhor. Tavam esperando a gente lá, então nós vim pra cá, mas o branco nunca não vai saber isso, nunca, mas nem vai acreditar (Cacique da Retomada da Ponta do Arado, KARAI TIMÓTEO, 2018).

A caminhada é um processo, assim sendo, proponho pensá-la em perspectiva com as teorias de *performance* ritual: em diálogo com Richard Schechner (2012), que me ajuda a pensar os rituais humanos e suas categorias, em um referencial teórico próximo ao que já estou mais familiarizada, das artes performáticas. Sem a pretensão de categorização da caminhada, baseado em um conceito, elaborado por Van Gennep (1909), mas usando-o como ferramenta, que pode auxiliar a pensar a caminhada como etapa de um ritual em relação à retomada. Seria o *limen* vinculando um espaço-tempo ao outro, a caminhada como “entre” até a *tekoá*.

A preparação para essa caminhada se inicia com o convencimento coletivo promovido pelos sonhos e estes são recebidos diretos de Nhanderu Vussu (nosso Deus maior), os sonhos contados e interpretados por todos, preparam a mente e espírito, o corpo é preparado por meio dos rituais, do jeroky (dança) (MACHADO, 2015, p.37).

Ao identificar pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral, Richard Schechner (2011) elenca primeiramente seis pontos de contato, são eles: “1. Transformação do ser e/ou consciência; 2. Intensidade da performance; 3. Interações entre público e performer; 4. A sequência da performance como um todo; 5. A transmissão de conhecimentos performáticos; 6. Como as performances são geradas e avaliadas?”

Logo acima no texto, acabo de expressar a sequência da caminhada através de Machado (2015, p.37) desde a preparação para caminhar, os sonhos, interpretação dos sonhos, preparação da mente em uma coletividade, o que podemos conectar com o ponto de contato

²⁴ Levanto uma hipótese em aberto, de um possível devir de *yvy maraey* nas retomadas, pois tendo em vista um território em que se possa realizar o modo de vida pleno, é possível corporificar os rituais que preparam para o estado de *aguyje*, necessário para a travessia para *yvy maraey*. (Infelizmente não poderei me aprofundar neste assunto pois é necessária uma etnografia a respeito, mas recomendo leitura de Pierre (2013), que aborda assuntos relacionados.

“a sequência da *performance*” elencado do Schechner. Nesse processo há, também, diversos estados de consciência que são atingidos e transformados.

Porém, nesse encadeamento de processo não podemos pensar que a *tekoá* é uma conclusão, ela não é necessariamente um ponto final. O modo de vida boa na *tekoá* está sempre como um horizonte, sempre há a possibilidade de seguir caminhando, buscar novas aldeias, buscar retomar, para que se viva este modo de vida boa.

A *performance* ritual está também no ato político de retomada dessas terras ancestrais, sendo a *performance* de composição da aldeia. Este *limen* é manifestado como um caminho a ser feito, coletivamente, para construção de um território em que é possível viver o modo de vida boa: o *teko porã*, e praticar o *nhandereko* (modo de ser/fortalecimento da cultura).

Na fala de André Benites, cacique da retomada *Tekoá Ka'aguy²⁵ Porã* Maquiné-RS, “Retomada não é só território, não é só da terra, do lugar, retomada, é retomada da vida, a gente voltou a viver.” (RETOMADA, 2019), expressa o *teko porã* (bem viver). Compondo pensamento a partir de minha leitura de Schechner (2012, p.49), em que os rituais são memória em ação, a cultura é viva na medida em que ela é performada²⁶, e esta memória está sempre em movimento “o ciclo da vida guarani ou a vida guarani na caminhada, é a própria memória ancestral em movimento” (MACHADO, 2015, p.52).

As retomadas de terras ancestrais são movimentos políticos articulados pelos povos indígenas que vem ocorrendo em todo Brasil. No Rio Grande do Sul, especialmente, este movimento ganha cada vez mais força; acompanho a luta através de uma grande rede de aliança com as comunidades *Mbya* Guarani. Este capítulo encerra a dissertação como proposição a um caminho em que é possível retomarmos um modo de viver, nos reconhecendo como parte da natureza, uma possibilidade de barricada ao ecocídio e genocídio.

As retomadas, como a retomada *Tekoá Ka'aguy Porã* Maquiné-RS, também são movimentos sociais por terra, território, bem viver, e penso que um movimento social está

²⁵ A Retomada Mbyá-Guarani de Maquiné, município no litoral norte do Rio Grande do Sul, nominada de *tekoa Ka'aguy Porã*. Iniciada em janeiro de 2017, recupera uma área estatal da Fepagro (Fundação Estadual de Pesquisa Agropecuária), órgão extinto pelo governo do estado em novembro de 2016. Esta retomada é um marco na aliança entre indígenas e não-indígenas, pois através desta articulação política, a Escola Autônoma *Tekó Jeapó* foi bio-construída com recursos de doações, e foi possível realizar acordos com o governo para a ocupação da área.

²⁶ A forma interdisciplinar que estou fomentando esse caldo de discussões relacionando pesquisas em ciências humanas como antropologia, performance e pesquisa indígena, não é “nova”, autores como Regina Pollo Muller (2008) e Luiz Davi Vieira Gonçalves (2016, 2020, 2021) escreveram sobre como a experiência ritual nas sociedades indígenas se aproxima da performance.

sempre em progresso, em desenvolvimento, assim como a *performance*. O professor e teatrólogo Richard Schechner, em sua perspectiva em *performance*, elabora que os movimentos sociais podem ser considerados *performances* (2012).

Empreguei a citação de Leda Maria Martins no primeiro capítulo, ao falar do meu processo poético em *performance*, recorro a ela novamente agora para refletir sobre a *performance* em caminhada, ampliando a forma como estou trabalhando com o conceito de *performance*, juntamente através Martins e Taylor (2013), em que as *performances* “conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão e um meio de intervenção no mundo”(MARTINS, 2021, p.39). Como meio de transmissão de conhecimento conjuntamente estão construindo uma epistemologia, em que compreendo que o conhecimento também se constrói caminhando.

Schechner revisitou os pontos de contato que havia publicado em 1985, como primeiro capítulo de seu livro *Between Theater and Anthropology*. No ensaio “Pontos de Contato”, revisitados (2014), ele elenca três novos pontos de contato: “1. Incorporação: a experiência como base do conhecimento nativo que é compartilhado por meio da performance; 2. As fontes da cultura humana como performativas; e, 3. O cérebro como um local de performance” (SCHECHNER, 2014, p.1).

Destaco novamente essa noção, por meio do entendimento de “conhecimento incorporado” que Schechner explicita a partir de Diana Taylor (2013, p. 16-33), “uma aprendizagem no e através do corpo, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento” (SCHECHNER, 2014, p. 1).

A retomada é política de ação direta feita através do corpo e orientada pelo conhecimento e práticas incorporadas, agenciada pelos povos indígenas, e por meio dela, é possível realizar a reparação histórica das terras que a Constituição de 88 deveria garantir-lhes, refletindo também, a política de terra no Brasil. No Rio Grande do Sul, atualmente, são divulgadas sete retomadas, *Mbyá* Guarani: Arado Velho (Porto Alegre); Aquífero Guarani (RS 040, Viamão): *Tekoa Ka’aguy Porã* (Maquiné); *Pará Roke* (Rio Grande), Terra de Areia (Terra de Areia); e, *Kaingang*: Canela (Canela), Carazinho (entre Carazinho e Passo Fundo).

As retomadas de terras indígenas estão acontecendo neste tempo em que os povos indígenas têm enfrentado o desfazimento de seus direitos fundamentais e territoriais reconhecidos pela Constituição. O chamado Marco Temporal, ação no Supremo Tribunal Federal (STF), alega que os povos indígenas só podem reivindicar terras onde já estavam no

dia 5 de outubro de 1988. O que, na prática, acabaria com os direitos territoriais de grupos que não estivessem nas suas terras, ou em disputas por estas áreas na data da promulgação da atual Constituição Federal, situação em que se encontra grande parte dos povos indígenas no Brasil.

Apenas fazendo um adendo ao texto, é muito importante enfatizar as problemáticas nos processos de demarcação: muitas aldeias demarcadas pelo Estado não possuem características em que se possa viver o modo de vida pleno. Há muitas terras demarcadas, por exemplo, que são destinadas aos indígenas, com o solo esgotado.

Para que não haja etnocídio, a cultura precisa estar sendo vivida (*teko jeapó*), performada, essa é a cosmologia do bem viver: dançar o *xondaro* (guerreiro) para se fortalecer, ter uma terra fértil para plantio do alimento sagrado, seguindo seu próprio calendário, poder caçar, enfim, uma série de rituais para que se tenha o corpo leve, que conduzirá ao estado de não perecibilidade para *yvy maraey*. O bem viver pratica-se na tekoá, no *nhandereko* (modo de vida).

Muito se tem falado a respeito do modo de vida guarani, o *nhandereko*, mas para que o mesmo seja exercitado é preciso um lugar que ofereça condições para que seja possível viver de acordo com as regras prescritas, esse lugar é o tekoá, literalmente é o lugar onde a vida cai. Congrega em si um conceito cultural sincrético, que extrapola a simples posse de uma área de terra, significando o lugar, o meio, as condições ideais para o modo de ser guarani. Viver, estar no tekoá é o lugar no qual se vive o teko, (filosofia de vida). É o ponto onde se imbricam as dimensões do social, político, econômico e cosmológico. No passado o tekoá não tinha limites fixos, poderia ser extenso ou não (MACHADO, 2015, p. 147).

A tese de Machado (2015), assim como a tese em Antropologia Social de Tonico Benites (2014), já este Guarani Kaiowá, nos expõe uma cosmopolítica na retomada de terras, “fortalecendo sob a direção dos ñanderu e ñandesy os seus laços com os espíritos protetores da natureza e de seu cosmos, procedendo a retomada de seus territórios (*Jaha jaike jevy*)” (BENITES, 2014, p.246), relacionada aos sonhos, as caminhadas. Em específico aos Kaiowá, o ritual do *jeroky guasu*, sendo fundamental para envolver e desenvolver lideranças indígenas na luta para retomar seu território (ou para não essencializar a territorialidade, na recriação deste território), com a perspectiva de “bem viver” Guarani.

No primeiro capítulo desta dissertação, a partir de uma costura de “si” como eu chamei, costurando traumas e subjetividades, fui costurando as minhas *performances*, emergindo as feridas causadas pela colonialidade. Essa colonialidade nos corpos provocou uma separação com a terra, que constatei ainda no início do texto, assim como com o bem

viver, e a *performance* que me colocou neste estado de liminaridade, instigou-me a tratar destes temas, trazendo ao público, e curando coletivamente.

A *performance* enquanto arte tornou-se então uma forma de ritual, efetuando mudanças tanto íntimas, ao tratar destas feridas, quanto ao me encaminhar para o reencontro com a ancestralidade. Ao entrar em contato com o povo Guarani e acompanhar minha bisavó, senti a necessidade de compreender o que me era narrado, encontrei nas *performances* um caminho para este entendimento.

Questionei-me muitas vezes durante o processo de escrita: “Mas sobre qual memória estamos falando? Sobre que corpos? Quais são os limites de meu corpo em narrar esta memória?” E foi dessa forma que entendi meu corpo e subjetividade enquanto liminaridade, em “entre-lugares” que não me são confortáveis, mas um local em que estou tensionando este arco. De maneira “teatina”, como fala minha avó, andejante, buscando algo, minha caminhada se encontrou com a caminhada de minhas ancestrais.

A pesquisa e criação artística se compõe então de distintas temporalidades, o que também caracterizou o ritual aqui estudado, neste processo de retomada de um caminhar foi uma forma de trazer a memória para a *performance*, em ação.

Busquei compreender no processo de ocupação com a minha avó, e minha tia-avó, quais as relações ali eu poderia estabelecer com a *performance* enquanto movimento social de busca por moradia, e foi ali que a entendi enquanto experiência comunitária de transformação. Gravando os passos de minha avó pela ocupação que lutou, compreendi que a experiência da caminhada narrada na fala de minha avó como “teatiano” é, também, uma filosofia de vida caminhante.

Os argumentos sobre o etnocídio, a partir de Ailton Krenak, Geni Núñez, Pierre Clastres e Viveiros de Castro, me ajudaram a refletir como, a partir da intercessão do Estado, minha família passou a viver na periferia, sem terras.

E por fim, a vivência realizando aulas de *performance* na escola indígena foi, aos poucos, me expondo a importância da formação na luta indígena, que aponta para novos futuros em retomadas de terra.

Sem colocar como uma solução de um problema de catástrofe mundial, que não foi criado pelos povos indígenas, mas um caminho possível que se constrói em retomada.

Os Guarani são os atores da luta, junto aos seus sonhos, que se comunicam com seus ancestrais. Movem-se na sua caminhada. Em um mundo ocidentalizado, em que os indígenas são postos à margem pela sociedade não-indígena, os Guarani, reinventam a si, e suas formas de luta. Fortalecendo sua cultura pela ação direta de retomar suas terras ancestrais, atualizam

sua força nestes rituais. A caminhada em retomada aponta para novos caminhos de uma política Guarani de reparação histórica.

Meu próximo passo na caminhada acadêmica será cursar o doutorado em Antropologia Social na UFSC, com o objetivo de pesquisar o caráter educativo e performativo do movimento indígena em relação à terra e à educação. Minha pesquisa analisará como essas questões são abordadas em três diferentes contextos de ensino indígena Guarani: o ensino tradicional em uma escola autônoma, a realidade de uma escola de ensino indígena diferenciada e os trabalhos acadêmicos dos Guarani no curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica.

Para embasar minha pesquisa, farei uso das teses de intelectuais indígenas, tais como Daniel Munduruku e Gersem Luciano Baniwa, além de me aprofundar em trabalhos de outros importantes representantes indígenas, como Ailton Krenak, Edgar Kanaykô Xakriabá, Eliane Potiguara, Jaider Esbell e Sandra Benites. Além disso, serei inspirado pela visão sobre Antropologia de Tim Ingold, que me auxiliará a refletir sobre a relação entre Antropologia e Educação.

Minha pesquisa também buscará dialogar com estudos de antropologia da performance para enriquecer a compreensão sobre esses movimentos culturais e sociais. Este projeto representa um compromisso significativo com o entendimento e valorização das perspectivas e práticas educativas do movimento indígena Guarani, contribuindo para o avanço do conhecimento nessa área tão relevante e sensível.

Este trajeto, que comecei sozinha, uniu-me à caminhada de minha avó e minhas ancestrais, que me direcionaram às caminhadas Guarani, compondo um caminhar coletivo e um corpo-território. Caminhando, ao longo do corpo do texto, compartilho processos de retomada, ainda em *performance* “arte”, as retomadas aparecem de forma mais subjetiva, como um retomar da ancestralidade, que aponta para um caminho possível para o bem viver: as retomadas de terras ancestrais.

Referências

- ANZALDÚA, G. *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. 2ªed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- ASCENSO, J. G. S.; ARAÚJO, R. B. Genocídio indígena e ecocídio no Brasil. *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, ed. 372, 17 dez. 2020.
- AUSLANDER, Philip. “A Performatividade da Documentação de Performance”. *eRevista Performatus, Inhumas*, ano 2, n. 7, nov. 2013. ISSN: 2316-8102.
- BENITES, André. Retomada Guarani, *Áudio Visual, AEPIM*, facebook, on-line, 29/01/2017.
- BENITES, Sandra. *Nhe’ẽ, reko porã rã: nhemboea oexakarẽ. Fundamento da pessoa guarani, nosso bem-estar futuro (educação tradicional): o olhar distorcido da escola*. Florianópolis: UFSC, 2015.
- BENITES, Tonico. *Rojeroky hina ha roike jevy tekohape (Rezando e lutando): o movimento histórico dos Aty Guasu dos Ava Kaiowa e dos Ava Guarani pela recuperação de seus tekoha*. Tese de doutorado, Museu Nacional, UFRJ, 2014.
- BERGAMASCHI, Maria Aparecida. Educação Escolar Indígena: Um modo próprio de recriar a escola nas aldeias Guarani. *Cad. Cedes, Campinas*, vol. 27, n. 72, p. 197-213, maio/ago. 2007.
- BERGAMASCHI, Maria Aparecida. *Nhembo’e: enquanto o encanto permanece! Processos e práticas de escolarização nas aldeias Guarani*. Programa de Pós-Graduação em Educação/UFRGS, 2005. Tese (doutorado).
- BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 2016. 496 p. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf. Acesso em: 24 maio 2021.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAMPO, Giuliano. A Arte do Ator e a Possessão: os estados alterados de consciência (ASC) nas suas inter-relações com o teatro. In: BRONDANI, Joice Aglae (org.). *Grotowski: estados alterados de consciência: teatro, máscara, ritual*. São Paulo: Giostri, 2015. P. 52-143.

CLASTRES, Hélène. Terra sem Mal: O Profetismo Tupi-Guarani. São Paulo: Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o estado: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CLASTRES, Pierre. Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2004. E-book.

COHEN, Renato. A Performance como Linguagem. Editora Perspectiva; São Paulo, 2013.

CORRÊA, Edgar Nunes Correa Kanaykô Xakriabá. Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Antropologia Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

DAL CORNO, Giselle Olivia Mantovani; SANTOS, Odair José Silva dos. A Toponímia da Fronteira Oeste do Rio Grande do Sul: Aspectos Linguísticos-Culturais; Revista Trama - Volume 10 - Número 20 - 2º Semestre de 2014.

DAWSEY, J. C. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. Revista De Antropologia, 2007. 50(2), 527-570.

DELPEUX, Sophie. Le Corps-caméra. Le performer et son image Janig Bégoc RÉFÉRENCE Paris, Textuel, 2010.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1993.

ESBELL, Jaider. Jaider Esbell. Organização de Sérgio Cohn e Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018 (Coleção Tembetá).

FERNANDES, Ciane. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático Performativa. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014.

GALEANO, Eduardo. As Veias Aberta da América Latina, primeira edição, 1971. Editora LPM, 2010.

GAUTIER, M. Georges Condominas. L'exotique est quotidien. Norois, v. 53, n. 1, p. 106–107, 24 set. 2010.

GELL, Alfred. Arte e agência. São Paulo: Ubu, 2018.

GENNEP, Arnold van, 1909; Os ritos de passagem. 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Antropologia da Performance e Pós-estruturalismo: aspectos do ritual de Xamanismo Yanomami - Aldeia de Maturacá. Zona de Impacto - ISSN 1982-9108 ANO 18 Vol. 2 - 2016 - julho/dezembro

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Eu sou um outro você: descolonizando o saber na prática da metodologia Kôkamôu. In: BRONDANI, Joice Aglaes; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo (Org.). Práticas decoloniais nas artes da cena. São Paulo: Giostri, 2020.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Performance-Ritual ÜHPÜ: o indígena e o não indígena juntos na cena decolonial. MORINGA — Artes do Espetáculo, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 11-31, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/59956>

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

JAULIN, Robert, La paix blanche: introduction à l'ethnocide, Paris, Seuil, 1970.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton (Aula Pública) Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, no dia 10 de outubro de 2019.

KRENAK, Ailton na Assembléia Constituinte de 1987. Fonte: Índio Cidadão? 2014.

KRENAK, Ailton. A Vida não é útil. Org. Rita Carelli, Companhia das Letras, 2020.

LADEIRA, Maria Inês. O caminhar sob a luz: o território Mbya À beira do oceano. São Paulo UNESP, 1992.

LUCIANO, Gersem José dos Santos. Educação Escolar Indígena no século XXI: encantos e desencantos. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula; Laced, 2019.

MACHADO, Almires Martins. Exá raú mboguatá guassú mohekauka yvy marãe’y: de sonhos ao Oguatá Guassú em busca da (s) terra (s) isenta (a) de mal. 2015. 209 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Belém, 2015.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. 1. ed. - Rio de Janeiro: Cogobó, 2021.

MENDONÇA, Oendu. Deolinda: uma autoetnografia de afetos na fronteira do que ainda chamamos Brasil. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Artes Visuais - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

MELIÀ, Bartolomeu. A experiência religiosa Guarani. In: MARZAL, Manuel et al. O rosto índio de Deus. São Paulo: Vozes, 1989.

MILANEZ, Felipe et al. Existência e Diferença: O Racismo Contra os Povos Indígenas. Revista Direito e Práxis [online]. 2019, v. 10, n. 03 [Acessado 3 Julho 2022], pp. 2161-2181. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2019/43886>
Epub 16 Set 2019. ISSN 2179-8966. <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2019/43886>

MOSES, A. Dirk. Raphael Lemkin, Culture and the Concept of genocide. In The Oxford Handbook of Genocide Studies. Oxford, 2010.

MÜLLER, Heiner. Quatro textos para teatro. São Paulo: Hucitec, 1987.

MULLER, R. A. P. Ritual, Schechner e Performance. Horizontes Antropológicos, v.1 n. 24 p. 67-85, 2005.

MULLER, Regina Pollo. Ritual e performance nas artes indígenas. Museu, Identidades e Patrimônio Cultural. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, Suplemento 7, 2008.

MUNDURUKU, Daniel. Mundurukando 2: sobre vivencias, piolhos e afetos: roda de conversa com educadores. Uk'a Editorial, 2010.

NIMUENDAJU, Curt. Los Mitos de Creación y de Destrucción del Mundo como Fundamentos de la Religion de los A papokuva- Guarani. Lima: Centro Amazonico de Antropologia y Aplicación Practica, 1987.

NÚÑEZ, D. Nhande ayvu é da cor da terra: perspectivas indígenas guarani sobre etnogenocídio, raça, etnia e branquitude. Ufsc.br, 2022.

NÚÑEZ, G. Da cor da terra: etnocídio e resistência indígena. Revista Teoria & Cultura, Rio de Janeiro, Edição especial, 2021, p. 65-73.

ORANGE, Tommy. Lá não existe lá. Editora Rocco, 2018.

PALMQUIST, Helena, Questões sobre o genocídio e etnocídio indígena: a persistência da destruição, Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

PESAVENTO, Sandra. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. Revista Brasileira de História, vol. 27, nº 53, São Paulo jan./jun. 2007.

PISSOLATO, Elizabeth. A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)/Elizabeth Pissolato. São Paulo: Editora Unesp: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2007.

POTIGUARA, Eliane. Metade cara, metade máscara. São Paulo: Global, 2004.

PRADELLA, Luiz Gustavo Souza. Jeguatá: O caminhar entre os Guaraní. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 99-120, jul./dez. 2009.

RETOMADA Mbyá-Guarani da Ponta do Arado. 25 de jun. de 2018a. Publicado por Coletivo Catarse. Disponível em: <https://youtu.be/DGBy5zvJgfE>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

RETOMADA Mbyá-Guarani da Ponta do Arado. 25 de jun. de 2018a. Publicado por Coletivo Catarse. Disponível em: <https://youtu.be/DGBy5zvJgfE>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

RETOMADA YVYRUPA, 14 de fev. de 2019. Publicado por Conselho Indigenista Missionário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ubhRJZwBJ>. Último acesso em: 26 de setembro de 2021.

ROLNIK, Suely. Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SCHADEN, Egon. Aculturação indígena. São Paulo: Editora da USP, 1969.

_____. Aspectos fundamentais da cultura Guaraní. São Paulo: Editora da USP, 1974.

SCHECHNER, R. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Zeca Ligiéro (org.) Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SCHECHNER, R. Pontos de Contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução de Ana Letícia de Fiori. Cadernos de Campo, v. 20, n. 20, p. 213-236, 2011.

SCHECHNER, R. Pontos de Contato revisitados. In: DAWSEY, J. C. et al (orgs.). Antropologia e Performance: ensaios NAPERDRA, São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 37-65.

SOUZA, José Otávio Catafesto de. Pesquisando o Jeguata Tepe Porá: dimensões econômicas e ambientais do belo caminho da tradição Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

TAKUÁ, Cristine. Teko Porã. O sistema milenar educativo de equilíbrio. São Paulo: Rebento. n. 9 dez. 2018

TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TURNER, Victor. (1974 [1969]). O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os involuntários da pátria [Aula pública]. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os involuntários da pátria [Aula pública]. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Sobre a noção de etnocídio, com especial atenção ao caso brasileiro, academiaedu.com, 2016.

WESTCOTT, James, Quando Marina Abramovic morrer: uma biografia. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

Sites

Telaíndigena. Disponível em: <https://www.mostratelaíndigena.com.br/>. Acesso em: 14 jan. 2023.

Video nas Aldeias. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>. Acesso em: 14 jan. 2023.

Vídeos

BENITES, André. Retomada Guarani, Áudio Visual, AEPIM, facebook, on-line, 29/01/2017.

RETOMADA Mbyá-Guarani da Ponta do Arado. 25 de jun. de 2018a. Publicado por Coletivo Catarse. Disponível em: <https://youtu.be/DGBy5zvJgfE>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

RETOMADA YVYRUPA, 14 de fev. de 2019. Publicado por Conselho Indigenista Missionário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ubhRJZwBJ8>. Último acesso em: 26 de setembro de 2021.