



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA  
(ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**UM CORPO QUE RESISTE:**

A VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL DO POVO ACHÉ ATRAVÉS DA  
RESSIGNIFICAÇÃO, NO TEATRO E NO ETNODOCUMENTÁRIO, DOS  
FRAGMENTOS MORTAIS DE DAMIANA KRYGGI

**TATYANE CRISTINA MENDONÇA RAVEDUTTI**

Foz do Iguaçu  
2018



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA  
(ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**UM CORPO QUE RESISTE:**

**A VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL DO POVO ACHÉ ATRAVÉS DA  
RESSIGNIFICAÇÃO, NO TEATRO E NO ETNODOCUMENTÁRIO, DOS  
FRAGMENTOS MORTAIS DE DAMIANA KRYGGI**

**TATYANE CRISTINA MENDONÇA  
RAVEDUTTI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito a qualificação do programa em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof Dr. Andrea Ciacchi

Foz do Iguaçu  
2018

TATYANE CRISTINA MENDONÇA RAVEDUTTI

**UM CORPO QUE RESISTE:**

A VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL DO POVO ACHÉ ATRAVÉS DA  
RESSIGNIFICAÇÃO, NO TEATRO E NO ETNODOCUMENTÁRIO, DOS  
FRAGMENTOS MORTAIS DE DAMIANA KRYGGI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do qualificação em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

---

Orientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi  
UNILA

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Senilde Alcantara Guanaes  
(UNILA)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Viviane Bagioto Botton  
(UNAM)

Foz do Iguaçu, 6 de novembro de 2018.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação da Biblioteca Latino-Americana  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

M539

Ravedutti, Tatyane Cristina Mendonça.

Um corpo que resiste: a valorização da identidade cultural do povo Aché através da resignificação, no teatro e no etnodocumentário, dos fragmentos mortais de Damiana Kryygi / Tatyane Cristina Mendonça Ravedutti. - Foz do Iguaçu - PR, 2019.

100 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu-PR, 2019.

Orientador: Andrea Ciacchi.

1. Kryygi, Damiana - 1839?-1907. 2. Violência - Indígenas - Paraguai. 3. Genocídio - Índios - Aché. 4. Representação teatral. 5. Representação cinematográfica. I. Ciacchi, Andrea. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 791:792.028:341.485(=1.893-82)

A alma dos artistas  
e aqueles que resistem frente às opressões.

## AGRADECIMENTOS

Desejo exprimir os meus agradecimentos a todos aqueles que, de alguma forma, colaboraram para que este trabalho se concretizasse.

Ao professor Andrea Ciacchi pelo acolhimento, por ter acreditado em mim e nas minhas capacidades e por não ter me permitido desistir, mesmo quando as coisas não iam bem.

Às professoras Deborah Cota, Diana Araujo, Laura Amato pela boa disposição e espírito de ajuda.

Agradeço à professora Barbara Arisi pelo tempo dedicado a este processo.

A Wall Mayans, Raquel Martinez, por me apresentarem esta história e por me receberem tão bem durante minha passagem pelo grupo.

A Alejandro Mourán, por abrir diálogo e me dar acesso ilimitado a sua obra.

A A Marina Sardi e Diego Ballesteros, do Museo de La Plata, por partilharem comigo parte dos conhecimentos que aprenderam com Damiana e os Achpela colaboração nos dados da pesquisa.

A todos os professores do colegiado do IELA, especialmente aqueles que dedicam esforços diários pela sua manutenção, avanço e efetiva contribuição na área dos Estudos Interdisciplinares Latino Americanos.

A todos os colaboradores da UNILA, que foram e são tão importantes no desenvolvimento da vida académica, em especial ao Newton Camargo da Silva Cruz, pessoa singular em comprometimento, responsabilidade e empatia, para com o próximo e para com as demandas de trabalho.

Agradeço ao presidente Luís Inácio Lula da Silva, por ter criado a UNILA, e a Fernando Haddad, então ministro da educação por entender a importância deste projeto político pedagógico estratégico de identidade e soberania no conhecimento da América Latina.

À Ágata e Amélie, pela docilidade e companhia nos dias e noites.

Às minhas amigas Ana Madureira, Bianca Petersen, Marcela Bettega e Veridiany Filus, pela amizade, longos telefonemas e pela preocupação constante com meu bem estar, e com minha saúde física e mental.

À Tamiris Amancio pela confiança, parceria e amizade.

A cada amigo e familiar que veio me visitar, e ou que esteve presente de alguma forma nesta jornada: André de Souza, André Macedo, André Rosa, Dico Ferreira, Fabiane Curi, Gustavo Scheffer, José Castilho, Leonardo Pontes, Luciano Miguel, Márcio Carlomagno, Michelle Moraes, Mario Nieto, Jimmy Salgado, Virginia Goes, Waldir Mendonça ...

A todos meus ancestrais, em especial as mulheres, que são exemplos de afeto, força e superação: Francisca, Leonina, Bárbara, Tereza, (V)Odette e Lourdes.

Ao meu pai, Dennis de Barros Ravedutti, que decerto teria ficado feliz por este momento, e minha mãe, Wanderlete Mendonça, por entender minha necessidade de ausência.

Aos meus irmãos, Ricardo, Viviane e Yasmin, por serem meus irmãos.

Aos meus sobrinhos, Victor, Marina, Sara, Rhiani, Arthur e Sofia, por cada

gesto de carinho, afeto e amor que me nutre para seguir em meu caminho e manter minha criança interior viva e nutrir alguma esperança na próxima geração e na humanidade.

À Pachamama, pela acolhida e cuidado, ao vento pelo toque, aos rios que me fizeram entender que minha água está aqui e ao por do sol, que só encontrei neste lugar.

A todos os meus sinceros agradecimentos.

*É em intensidade que é preciso interpretar tudo.*  
**O ANTI-ÉDIPO**



## RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de problematizar a arte e a estética *decolonial* a partir da análise da representação do corpo em dois produtos culturais que abordam a história da índia Aché Damiana Kryygi. Primeiro, o etnodocumentário de Alejandro Fernandez Mourán, de 2015, intitulado com o mesmo nome da protagonista; segundo, o espetáculo teatral “Damiana, uma história silenciada”, de Wall Mayans, uma obra montada pelo grupo Hara de Teatro e Dança. Tanto o etnodocumentário como o espetáculo teatral abordam a questão da violência contra os indígenas paraguaios, incentivando a rememoração da história desse povo nômade de caçadores que habitam o Parque Nacional de Caazapá, na selva paraguaia, e sua luta pela sobrevivência. Ocorre, portanto, em ambas as representações a valorização da identidade do povo Aché a partir da ressignificação a história de Damiana, que em 1896, com aproximadamente 3 anos foi capturada por colonos argentinos, após seu povo e sua família ser dizimada em uma batalha. A garota foi apanhada, presa e escravizada por colonos por aproximadamente 10 anos. Depois de morta, pedaços de seu corpo seguiram sendo exibidos e estudados nos museus de La Plata, situado na cidade de La Plata, Argentina, e na Sociedade Antropológica de Berlim, na Alemanha. Os restos mortais de Damiana foram notícia no mundo inteiro, pois ganharam o direito de voltar para seu local de pertencimento, o povo Aché, sendo enterrados conforme os costumes de sua cultura, numa processo de valorização da memória desse povo indígena. Esse regresso do corpo de Damiana chamou a atenção da mídia para a discussão sobre a violência contra os povos indígenas, sendo também influenciador de representações artísticas sobre Damiana, como a peça teatral e o etnodocumentário citados. Nesse sentido, a partir da perspectiva dos Estudos Culturais Latino-Americanistas, buscou-se analisar como os fragmentos do corpo de Damiana, subjugado e explorado pela cultura não indígena, objeto de estudo científico, estilhaçado e espalhados por diferentes museus, agora tornam-se símbolo de resistência da povo Aché, e desdobram-se em manifestações estéticas que subvertem a lógica do oprimido *versus* opressor, num movimento que contribui para a (re) memoração emancipatória de Damiana, emblema de uma luta ainda atual.

**Palavras-chave:** Damiana Kryygi. Povo indígena Aché. Corpo. Estética Decolonial. Resistência.

## ABSTRACT

This work aims to problematize art and (a) colonial aesthetics from the analysis of body representation in two cultural products that deal with the history of India Aché Damiana Kyygi. First, the ethnodocumentary of Alejandro Fernandez Mouján, from 2015, entitled with the same name of the protagonist; second, the theater show "Damiana, a Silenced Story" by Wall Mayans, a work assembled by the Hara Group of Theater and Dance. Both the ethno-documentarian and theatrical spectacle address the issue of violence against Paraguayan natives, encouraging a remembrance of the history of this tribe of hunters (still inhabiting the Paraguayan jungle) and their struggle for survival. Therefore, in both representations the valorization of the identity of the tribe Aché from the (re) significication of the history of Damiana, that in 1896, with approximately 3 years was captured by Argentine settlers, after its tribe and its family to be decimated in a battle. The girl was caught, held and enslaved by settlers for about 10 years. After his death, pieces of his body continued to be exhibited and studied in the museums of La Plata, located in the city of La Plata, Argentina, and the Anthropological Society of Berlin, Germany. The remains of Damiana were news worldwide, as they were given the right to return to their place of belonging, the Aché tribe, being buried according to the customs of their culture, in a process of valorization of the memory and history of this indigenous tribe. This return of Damiana's body drew the attention of the media to the discussion of violence against indigenous peoples, and also influenced artistic representations of Damiana, such as the play and the ethnocentric. In this sense, from the perspective of cultural studies, we sought to analyze how the fragments of Damiana's body, subjugated and explored by the white culture, object of scientific study, splintered and spread by different museums, now become a symbol of resistance of the Aché tribe, and unfold in aesthetic mantises that subvert the logic of the oppressed versus oppressor, in a movement that contributes to the emancipatory (re) memorandum of Damiana, emblem of an ongoing struggle.

**Keywords:** Damiana Kyygi. Aché indigenous. Body. Esthetic Decolonial. Resistance.

## RESUMEN

Este trabajo tiene el objetivo de problematizar el arte y la estética (des) colonial a partir del análisis de la representación del cuerpo en dos productos culturales que abordan la historia de la India Aché Damiana Kyygi. Primero, el etnodocumentario de Alejandro Fernández Mouján, de 2015, titulado con el mismo nombre de la protagonista; segundo, el espectáculo teatral "Damiana, una historia silenciada", de Wall Mayans, una obra montada por el grupo Hara de Teatro y Danza. Tanto el etnodocumentario como el espectáculo teatral abordan la cuestión de la violencia contra los indígenas paraguayos, incentivando la rememoración de la historia de esa tribu nomá de cazadores (que aún hoy habitan la selva paraguaya) y su lucha por la supervivencia. En consecuencia, en ambas representaciones la valorización de la identidad de la tribu Aché a partir de la (re) significación de la historia de Damiana, que en 1896, con aproximadamente 3 años fue capturada por colonos argentinos, después de su tribu y su familia ser diezmada en una batalla. La niña fue atrapada, presa y esclavizada por colonos por cerca de 10 años. Después de muerta, pedazos de su cuerpo siguieron siendo exhibidos y estudiados en los museos de La Plata, situado en la ciudad de La Plata, Argentina, y en la Sociedad Antropológica de Berlín, en Alemania. Los restos mortales de Damiana fueron noticia en todo el mundo, pues ganaron el derecho de volver a su lugar de pertenencia, la tribu Aché, siendo enterrados conforme a las costumbres de su cultura, en un proceso de valorización la memoria y la historia de esa tribu indígena. Este regreso del cuerpo de Damiana llamó la atención de los medios para la discusión sobre la violencia contra los pueblos indígenas, siendo también influenciador de representaciones artísticas sobre Damiana, como la pieza teatral y el etnodocumentario citados. En este sentido, a partir de la perspectiva de los estudios culturales, se buscó analizar cómo los fragmentos del cuerpo de Damiana, subyugado y explotado por la cultura no indígena, objeto de estudio científico, destrozado y esparcido por diferentes museos, ahora se convierten en símbolo de resistencia de la tribu Aché, y se desdoblan en manifestaciones estéticas que subvierten la lógica del oprimido versus opresor, en un movimiento que contribuye a la (re) memorización emancipatoria de Damiana, emblema de una lucha aún actual.

**Palabras clave:** Damiana Kyyg. Pueblo indígena Aché. Cuerpo. Estética Decolonial. Resistencia.

## ÑEMOMBYKY

Ko tembiapo oguereko jehupytyvoirārō ojejapo apañuāi pe apokuaapy ha apoporāva (apoporāva'ekue) yvyjeiko rehegua oñehesã'yijohaġua oñemohenda mokōi aty tembikuaāre ojehechakuaávo Ypykue Aché Damiana Kryygi rembiasakue. Peteĩháme, kuationa aty ypykuéra rehegua oguerekóva Alejandro Fernandez Mouján, ary 2015 jave, hérava mitãkuña ypykue rerateéicha; mokōiháme, ñoha'anga jehechapyrã "Damiana, una historia silenciada", ohaiva'ekue Wall Mayans ha omo'añetéva ñoha'anga jejapo aty Hara de Teatro y Danza. Mokōive tembiapo taha'éva kuationa aty ypykuéra rehegua ha ñoha'anga ojehaiva'ekuépe ojehechakuaa mba'éichaitépa oñeñembosarai ypykuéra paraguáipe oĩvare, oñemomandu'a jeývo hembiasakuére te'ýi oikóva ojatypeka ojeporeka hemb'iuräre (ko'agaité peve oikóva gueteri Paraguái ka'aguýre) ha ñeha'ã ojavóva oikovehaġua. Upévare, mokōive tembiapo apytépe ñamomorãkuaa te'ýi Ache rekoañete oñepyrũ guive ojeikuaa (ojeikuaajey) Damiana rembiasa, ary 1896 pe, oguereko rupi 3 ary ikuãcha'ĩva'ekue hese tapichakuéra oikóva Argentina-pe oguerahávo chupe hekohágui ojejukapa rire hogaygua ha te'yikuéra oikohaguépe ojejúrō oñerairō chupekuéra. Ko mitãkuña'ĩ ho'a ipopekuéra, ojegueraha chupe ka'irãime ha oñemomaba'apovai chupe 10 ary pukukue rupi. Omano rire, hetekue oñemboja'ova'ekue ojehechauka gueteri opavavépe ha oñehesa'yijo oñehekombo'ehaġua museo La Plata-pe opytáva táva La Plata, Argentina-pe, ha avei Sociedad Antropológica de Berlín, Alemania-pe. Damiana retekue ha'e marandu opaité yvóra rehe, ohupyty rupi hasypeve pe derecho oujeývo pe ijyvytépe, te'ýi Aché apytépe, oñeñotývo hekopete ha'ekuéra ojavokuaaháicha, ojehecharamóvo topyta mandu'ápe tembiasakue ko te'ýi ypykuéra aty rehegua. Ko jegueru jey Damiana retekue omonambipu'ã marandu ñemyasãiharakuérape oñepyrũvo oñeñamindu'u ñe'ējovaképe ñembosarai ojejapóva ypykuéra atýre itavapýpe, avei ojehechauka tapichakuéra rembiapokuaa Damiana jehasa asýre, ñoha'angápe ha kuationa aty ypykuéra rehegua ñañe'ẽma haguére ko kuatiápe. Ko'ã mba'e apytépe, oñeñepyrũvo ojehecha mbo'epy tembikuaāre, ojeheka oñehesa'yijo mba'éicha rupi Damiana retekue oñemboja'opava'ekue oñemo'aranduhaġua hese tapicha ndaha'éiva ñande ypykue oñemosarambivo oĩvéva musévo rupi, ko'agã ġuarã oiko chugui peteĩ jehechapyrã añemombaretévo te'ýi Aché ha oñembojo'a mba'e apoporã oñembojovakérō mávapa ojeguereko asýva ha mávapa oporoguereko asýva, oñembyatývo ikatuhaġuácha ojeguereko mandu'ápe Damiana retekue jegueru yvy heñói haguépe, ha'évo peteĩ ñorairō ko'agaité peve.

**Ñe'ẽ ikuapegua:** Damiana Kygg. Ypykuéra aty Aché tavaygua. Rete. Apoporāva Yvyjeiko. Pu'aka.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1</b> – Damiana com 2 ou 3 anos de idade.....	27
<b>Imagem 2</b> – Damiana com 14 ou 15 anos de idade.....	28
<b>Imagem 3</b> – Crânio dissecado de Damiana .....	30
<b>Imagem 4</b> – Frente e perfil do crânio de Damiana .....	31
<b>Imagem 5</b> – Instalação que expõem fotos e fragmentos das peças encontradas .....	49
<b>Imagem 6</b> - Corredor que dá acesso a sala de encenação .....	49
<b>Imagem 7</b> - Vista frontal do cenário do espetáculo .....	50
<b>Imagem 8</b> - Raquel na cena inicial do espetáculo.....	51
<b>Imagem 9</b> - Damiana capturada .....	51
<b>Imagem 10</b> - A plateia presente dentro da cena teatral .....	52
<b>Imagem 11</b> - Cena do etnodocumentário .....	54
<b>Imagem 12</b> - “El regreso de Damiana” .....	55
<b>Imagem 13</b> - Cena do etnodocumentário .....	57
<b>Imagem 14</b> - Cena do etnodocumentário .....	58
<b>Imagem 15</b> - Cena do etnodocumentário .....	59
<b>Imagem 16</b> - “A Lição de Anatomia do Dr. Frederik Ruysch”.....	61
<b>Imagem 17</b> - Cena do etnodocumentário no qual aparecem antropólogos presentes na exibição do corpo de Damiana, na Sociedade Antropológica de Berlim .....	62
<b>Imagem 18</b> - Cena do etnodocumentário .....	64
<b>Imagem 19</b> - Cena do etnodocumentário, imagem do crânio e escalpo de Damiana .....	64
<b>Imagem 20</b> - Cena do etnodocumentário .....	65
<b>Imagem 21</b> - Cena do etnodocumentário .....	67
<b>Imagem 22</b> - Corredor que dá acesso a sala de encenação .....	82
<b>Imagem 23</b> - Vista frontal do cenário do espetáculo .....	83
<b>Imagem 24</b> - Raquel na cena inicial do espetáculo.....	84
<b>Imagem 25</b> - Damiana capturada .....	85
<b>Imagem 26</b> - A plateia presente dentro da cena teatral .....	86

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>2 COMUNIDADE ACHÉ E OS DIREITOS HUMANOS: VIOLÊNCIA, DOMESTICAÇÃO E RESISTÊNCIA ATRAVÉS DA RESSIGNIFICAÇÃO DOS CORPOS</b> .....	<b>18</b>
2.2 O MORTO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL E O DIREITO HUMANO AO SEU CORPO: O CASO DAMIANA KRYGGI .....	25
2.3 ETNOCENTRISMO E ETNOCÍDIO: CORPOS HUMANOS EM EXPOSIÇÃO....	33
<b>3 INTERSECÇÕES ENTRE ARTE E ANTROPOLOGIA: O HOMO LUDENS E A DISPONIBILIDADE PARA A EXPERIÊNCIA</b> .....	<b>40</b>
3.1 O ETNODOCUMENTÁRIO “DAMIANA KRYGGI” E A REVALORIZAÇÃO DA CULTURA PARAGUAIA DO POVO ACHÉ .....	43
3.2 CORPOS EM PERSPECTIVA: UMA ANÁLISE DAS IMAGENS DO ETNODOCUMENTÁRIO “DAMIANA KRYGGI” .....	48
3.2.1 O teatro ritual e o ritual de morte.....	48
3.2.2 Por que colecionamos corpos? .....	56
3.3 ANTROPOLOGIA E CINEMA: O USO DA FOTOGRAFIA EM “DAMIANA KRYGGI”.....	65
<b>4 O ESPECTADOR EMANCIPADO: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA “HISTÓRIA-CORPO” DE DAMIANA KRYGGI NO TEATRO</b> .....	<b>71</b>
4.1 O ESPETÁCULO TEATRAL COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DESCOLONIAL DO CORPO OU COMO UM NOVO TIPO DE COLONIALISMO?.....	72
4.2 DAMIANA NO TEATRO: O GRUPO HARA E O DIRETOR WALL .....	75
4.2.1 Montagem, Cenário, Roteiro: a perspectiva do grupo Hara na peça teatral “Damiana: uma história silenciada” .....	81
4.3 CORPO E SUBJETIVIDADE: A ESTÉTICA DA “HISTÓRIA-CORPO” DE DAMIANA.....	88
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>91</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>96</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>101</b>

## INTRODUÇÃO

Damiana Kryygi foi uma menina indígena paraguaia do povo Aché que foi capturada ainda criança, em 1986, durante a violenta batalha realizada como vingança, por colonos brancos na selva do Paraguai. Os fragmentos do seu corpo, somente em 2012, aproximadamente 100 anos após sua morte, retornam ao povo a qual pertenceu e são enterrados conforme sua tradição, num ato simbolizando resistência. No período em que esteve presa, foi alvo de pesquisas científicas por parte de antropólogos alemães e argentinos, morrendo ainda muito jovem - em 1907, com aproximadamente 14 anos de idade - devido a tuberculose, sem nunca regressar para seu povo. A trajetória errante dos fragmentos do seu corpo, que após sua morte foram parar em partes separadas em museus da Alemanha e da Argentina, são marcas de como o paradigma positivista da Ciência e da História funcionaram como legitimadores de opressões, preconceitos e violência, principalmente, por meio da domesticação dos corpos e da colonização das mentes.

Nesse sentido, problematizar a simbologia que reveste a trajetória de regresso dos restos mortais de Damiana até seu povoado no Paraguai, torna-se também um ato de rememoração e de valorização indenitária, pois a partir dele é possível ressignificar a cultura Aché, contribuindo com seu fortalecimento e sua legitimação. As notícias que circularam após a identificação dos fragmentos de ossos de Damiana deram origem a interpretações estéticas da história de vida da índia Aché, como o documentário e Alejandro Fernández Mouján, intitulado com o nome da protagonista. Além da peça teatro dirigida por Wall Mayans “Damiana, uma história silenciada”, uma obra montada pelo grupo Hara de Teatro e Dança<sup>1</sup>, ambas objetos principais de análise dessa pesquisa.

O etnodocumentário e o espetáculo teatral problematizam a questão da violência contra os indígenas paraguaios, partindo da história de Damiana, que em 1896, com aproximadamente 3 anos foi capturada, por colonos argentinos, após seu povo e sua família ser dizimada em batalhas. A garota foi apanhada por colonos,

---

<sup>1</sup> O grupo Hara mantém atividades regulares na cidade de Assunção/PY, nas instalações do antigo Hospital de Clínicas, local cedido para a realização de uma temporada de encenação, no ano de 2015, e que o grupo permaneceu utilizando para as suas investigações cênicas, trabalhos de criação e ensaios.

que a prenderam e escravizar por mais de 10 anos, na adolescência foi internada em uma instituição psiquiátrica e na sequência foi exposta como exemplar vivo do povo indígena. Depois de morta, pedaços de seu corpo seguiram sendo exibido e estudado nos museus de La Plata na Argentina e em museus da Alemanha.

Minha aproximação com o tema foi um tanto peculiar. Primeiramente, me interessei pelo teatro feito no Paraguai, por observar que nas mostras, festivais de teatro e espaços culturais que eu frequentava nunca haviam representação de espetáculos teatrais paraguaios, então a minha pergunta inicial foi: O teatro Paraguai não existe ou é muito ruim? Por que ele não está em lugar nenhum? Assim cheguei no grupo Hara, primeiramente por indicação de dois amigos o Gustavo Schiffer e o André Rosa. Ambos também pesquisadores da cultura e arte paraguaia. Conheci um pouco mais sobre a obra do grupo Hara e observei que já havia assistido a um espetáculo dirigido por Wall, um solo de Fabiana Ferreira, uma atriz curitibana: O olhar de Neuza<sup>2</sup>, que também tratava de assuntos referentes à questão feminina. Após isso, comecei uma pesquisa de internet que me levou a localizar o grupo Hara de Teatro e Dança, e a descobrir o que eles chamavam de "Teatro da Primogênia". Pelo meu entendimento da época, a grosso modo, significava tirar as camadas de interpretação colonizadas do ator até a construção corporal de uma "arte genuinamente paraguaia". Esse tema me mobilizou, antes mesmo de eu conhecer as teorias da descolonialidade<sup>3</sup>.

"Damiana, uma história silenciada", um solo de teatro-dança interpretado por Raquel Martinez. Pesquisando o tema cheguei a outra obra de arte, o documentário "Damiana Kryygi" de Alejandro Mouran, um cineasta argentino, que também se deteve sobre esta história. Posso dizer que estas duas narrativas se completam, em poética e na descritiva dos fatos. E aqui abro um parênteses para confessar que eu gostaria de ter sido a artista que realizou estas duas obras. Bem, a mim me coube por ora realizar este estudo sobre essas duas obras de arte e sobre essa menina/

---

<sup>2</sup> "O olhar de neuza", espetáculo teatral inspirado na obra "A Mulher que Cai", do escritor curitibano Guido Viaro, narra a história de uma mulher de meia-idade, na tentativa de escapar de seu cotidiano e rever sua vida. Resumindo a trajetória vacilante de NEUZA, personagem central, podemos dizer que o espetáculo trata de apenas um dia em sua vida, que poderia ser igual a tantos outros, salvo sua disposição de torná-lo uma nova etapa. Release de divulgação do espetáculo, disponível em <http://oolhardeneuza.blogspot.com.ar/>

<sup>3</sup> Descolonialidade: "No discurso colonial, o corpo colonizado foi visto como corpo destituído de vontade, subjetividade, pronto para servir e destituído de voz (HOOKS, 1995). Corpos destituídos de alma, em que o homem colonizado foi reduzido a mão de obra, enquanto a mulher colonizada tornou-se objeto de uma economia de prazer e do desejo. Mediante a razão colonial, o corpo do sujeito colonizado foi fixado em certas identidades. (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016)



mulher, sobre a condição nas quais a arte e a ciência se apropriaram dos corpos e das histórias de *outras* e *outros* para construir suas narrativas e validar seus saberes.

O objetivo geral da pesquisa é analisar, partindo do acontecimento histórico que foi a restituição dos fragmentos do corpo de Damiana ao povo Aché, a representação estética de dois produtos culturais: o etnodocumentário “Damiana Kryygi” e a peça teatral “Damiana: uma história silenciada”, citadas acima. Sendo assim, do objetivo principal, desdobram-se os seguintes objetivos específicos: primeiro, descrever como a representação do corpo de Damiana é simbolizada em cada uma das produções culturais; segundo, problematizar a relação entre as representações e a (re) valorização da cultura indígena paraguaia através da análise do corpo enquanto local de resistências; terceiro, comparar como as duas representações rompem com os valores opressores de disciplinarização dos corpos em defesa da valorização da identidade do povo Aché.

Levando em consideração o exposto acima, apresento os contornos teóricos da pesquisa, expondo minha motivação para a investigação da história de Damiana Kryygi e das representações culturais que envolvem a (re) significação de sua História, para com isso expor os pressupostos teóricos que fundamentam meu olhar diante das questões identitárias, culturais, antropológicas e estéticas que imbricam-se nesse tema. Assim, trata-se de uma pesquisa de delimitação teórica que é sustentado pela perspectiva dos estudos interdisciplinares, já que mobilizo um aparato teórico de diferentes áreas do conhecimento: como a antropologia/museologia, o cinema e o teatro. O objetivo é promover uma leitura transversal desse acontecimento histórico – que foi a restituição dos fragmentos do corpo de Damiana ao povo Aché.

No primeiro capítulo, “Comunidade Aché e os direitos humanos: violência, domesticação e resistência através da ressignificação dos corpos”, traço um breve panorama histórico, explorando a identidade e a cultura Achés, para com isso situar o movimento de resistência desse povo frente a violência e dizimação que foram vítimas. Partindo da história de Damiana Kryygi e a transformação do seu corpo em objeto de estudo, chegamos numa questão maior, que envolvem as relações entre poder e saber que fundamentam a dominação de um cultura diante da outra. A história dos Achés esteve e ainda está fortemente ameaçada pela depreciação que o paradigma positivista impõem ao modo de compreender a alteridade, o *outro* das

culturas dos povos originários como inferiores à cultura do centro, branca, hegemônica. Nesse sentido, buscou-se, problematizar as relações entre ciência positivista, dominação e preconceito de raça e gênero, partindo da relação entre o corpo e a exposição museológica, retomando teóricos como: Clastres (1995) e (1982), Rivera (2010) e Mignolo (2007). Assim, parte-se da discussão geral do problema que é a domesticação do corpo de Damiana, sua exposição em museus, até o momento de restituição dos restos mortais ao povo Aché, no ano de 2010, momento no qual ocorre uma subversão do racismo antropológico<sup>4</sup>, da qual foi vítima, numa ato de fortalecimento identitário indígena.

No segundo capítulo, intitulado “Intersecções entre arte e antropologia: o homo ludens e a disponibilidade para a experiência”, busco discutir a valorização da cultura, memória e identidade dos Achés por meio da arte do cinema, para isso recupero as discussões sobre identidade cultural indígena, violência e história positivista, para a partir dessa perspectiva questionar qual é o papel da arte (vide cinema) na “reparação” e/ou “subversão” da biografia de Damiana. O objetivo é problematizar como as representações que envolvem o corpo de Damiana reforçam o movimento pela (des) colonização do imaginário cultural eurocêntrico, heteronormativo que pregava a hierarquia da raça humana. Nesse sentido, foram retomadas discussões dos textos de Larrosa (2002), Schechner (2011), Rapazote (2007), Canclini (1983).

“O espectador emancipado: uma análise das representações da História-Corpo de Damiana Kryygi no cinema” é o título que compõem o terceiro capítulo dessa pesquisa. Nele, proponho reflexões sobre as relações entre corpo, subjetividade, memória e identidade do povo Aché, para a partir de uma análise que engloba as intersecções entre antropologia, cinema e teatro questionar o papel de revisão histórica e autocrítica da arte. Desse modo, serão analisadas como a montagem teatral, o roteiro e as imagens documentais direcionam suas expressões estéticas para uma revisão dos valores de raça que subjulgaram a cultura Aché. Os teóricos que embasam a discussão são: Barba (1995), Grotowsky (2011), Lehmann (2007), Pavis (1996) e Rancière (2009).

---

<sup>4</sup> A frenologia foi uma ciência muito popular no fim do século XVIII e início do XIX e postulava que a caixa craniana e as medidas anatômicas do crânio em relação a funções do cérebro responsáveis pelos comportamentos sociais do indivíduos. Os principais resultados da frenologia, foram de estigmatizar tipos sócias, negro, indígenas, prostitutas, pobres e marginais de um modo em geral. (ARREGUY, 2010)

À vista disso, e tendo em perspectiva a hipótese de que a arte é uma ferramenta de emancipação de mentalidades, defendo que tanto a representação teatral da História-Corpo de Damiana como os registros de imagens e discursos do documentário etnográfico primam por uma representação histórica que rompe com a ideologia da categorização e a inferioridade entre raças, defendendo a existência de uma única espécie, a humana e, por isso, negando as relações de inferioridade biológicas entre diferentes povos. Por conseguinte, ambos (cinema e teatro) propõem a descolonização do imaginário pela resistência à disciplinaridade dos corpos, resultando em manifestações estéticas que incitam a (re) valorização da identidade e da memória indígena, numa nova proposta ética de manter-se em relação, que não pensa mais a cultura na dicotomia margem e centro. Mais que isso, busca-se, nessa pesquisa, contribuir com o debate científico em torno dos direitos humanos, de modo a estimular a convivência e manutenção das diferenças culturais, como marca da riqueza e pluralidade dos modos de ser, viver e sentir na contemporaneidade, na contramão dos processos de homogeneização que colocam em risco as minorias culturais, como a identidade e cultura do povo Aché.

## 2 COMUNIDADE ACHÉ E OS DIREITOS HUMANOS: VIOLÊNCIA, DOMESTICAÇÃO E RESISTÊNCIA ATRAVÉS DA RESSIGNIFICAÇÃO DOS CORPOS

“La trágica situación de los indígenas que persiste en muchas partes del mundo es una afrenta a nuestra humanidad común” (STAVENHAGEN, 2002, p. 15), assim inicia o primeiro informe sobre “La situación de los pueblos indígenas”, um documento elaborado por Rodolfo Stavenhagen<sup>5</sup> intitulado de “Los pueblos indígenas y sus derechos”, e utilizado pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) como defesa e reconhecimento das culturas indígenas como patrimônio cultural da humanidade. Vejamos, o que diz a apresentação do texto:

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) há reconocido que las culturas indígenas forman parte del patrimonio común de la humanidad. La Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, aprobada de manera unánime por los Estados Miembros de la UNESCO, afirma, en su artículo 4, que la protección y defensa de esa diversidad es “un imperativo ético, inseparable del respeto de la dignidad de la persona humana”. De acuerdo con esta Declaración, el fomento de la diversidad cultural supone “el compromiso de respetar los derechos humanos y las libertades fundamentales de los pueblos indígenas. (STAVENHAGEN, 2002, p. 9)

Nesse sentido, problematizar o papel de diferentes tipos de linguagens artísticas diante da descolonização do imaginário ocidental e dos seus valores de violência e submissão diante da cultura do *outro* é um problema atual, que se inscreve na necessidade de preservação da diversidade cultural a partir de práticas éticas que defendam a dignidade humana. Pois, ainda hoje, é comum a reprodução, principalmente a nível de senso comum, de valores e práticas do modelo ocidental de pensamento que é branco, masculino e etnocêntrico. O olhar empreendido pelos colonizadores diante dos povos originários foi, antes de tudo, um olhar de prepotência e desprezo que justificou cientificamente e religiosamente a ideologia da destruição e violência que dominou o longo processo predatório da colonização da América Latina.

No cenário internacional, as alterações na legislação tornaram-na mais sensível

---

<sup>5</sup> Foi sociólogo e antropólogo mexicano. Nasceu na Alemanha e durante sua carreira acadêmica como professor-pesquisador no El Colégio do México, especializou-se no estudo dos direitos humanos e das relações políticas entre povos indígenas e estados.

a temática indígena, principalmente ao serem legitimadas várias demandas históricas dos movimentos indigenistas em diferentes países, acelerando reformas constitucionais necessárias para a instituição de uma cidadania étnica, que não reforce preconceitos de raça. Entre os avanços ocorridos, cita-se: a aprovação, em 2007, pela Assembleia da ONU, da Declaração Universal dos Direitos dos Povos Indígenas que ampliou os direitos individuais e coletivos das comunidades indígenas no mundo, principalmente, a partir do reconhecimento da legitimidade da cultura e dos valores desses povos que foram reconhecidos como nações preexistentes a formação dos Estados Nacionais.

Destarte, na América Latina, continente no qual 10% do total da população é indígena, torna-se ainda mais urgente o reconhecimento das demandas desses povos, visto que a situação que se configura ainda hoje é de extrema pobreza, com altos índices de analfabetismo e mortalidade. E, por isso, a problemática indígena não se resume apenas a questões de ordem social e antropológica, mas é principalmente uma questão de ordem política que necessita ser reformulada pelos Estados, em prol da implementação de políticas que garantam a conservação dos costumes e da dignidade das comunidades indígenas. Ainda, assim, defendo a importância do desenvolvimento de leis públicas internacionais que se sobreponham e orientem as leis nacionais, orientando as condutas e decisões locais, devido a importância que códigos como “A Declaração Universal dos Direitos dos Povos Indígenas”, gerido pela ONU, adquirem no fortalecimento e equiparidade dos direitos desses povos originários. Principalmente, porque ao se discutir questões étnicas, inevitavelmente, outras facetas devem ser repensadas, como: questões territoriais, exploração de recursos naturais, autonomia cultural, segurança.

De acordo com este processo de desenvolvimento do Direito Internacional, observam-se também na América Latina transformações institucionais e da esfera pública que culminaram, na década de 90, em processos de reformas constitucionais com vistas à democratização e à ampliação da participação social na vida política do país. Especificamente, em relação às minorias étnicas, a influência da Convenção 169 deu base jurídica específica à questão, fornecendo novo fôlego à organização das comunidades indígenas em agrupamentos diversos, capazes de interpelar o Estado, exigindo dele políticas sociais para a superação da pobreza, maior participação na tomada de decisões e inclusive reconhecimento das identidades indígenas como parte da identidade nacional: a Colômbia, em 1991, incorporou a diversidade étnica e cultural na sua constituição; em 1992, o México oficialmente assumiu sua composição multicultural; o Paraguai, em 1992, além do reconhecimento dos direitos indígenas, se auto intitulou como país bilíngue; o Peru, em 1993 aprovou, ao lado do

castelhano, as línguas indígenas como oficiais; e, em 1994, a Bolívia incorporou na Constituição sua pluriétnica. A Argentina foi um pouco mais tímida a respeito, admitindo unicamente a pré-existência de povos indígenas (URQUIDI; TEIXEIRA, 2008, p.206).

Portanto, a politização recente das questões étnicas resulta da incorporação dos Direitos Indígenas aos Direitos Humanos e a ocorrência e fortalecimento de movimentos indígenas, tanto nacionalmente como internacionalmente, num processo de novas conquistas de direitos coletivos. O que por sua vez, propicia reformas constitucionais em diferentes países, num esforço para a ampliação e manutenção da característica de multiétnica das sociedades envolvidas.

No Paraguai, a comunidade Aché, também faz parte dessa história de luta e resistência pela sobrevivência e manutenção de sua cultura. Tendo sua população quase toda dizimada em um confronto com colonos brancos em 1896, ainda hoje, Achés vivem em uma situação precária com tímido apoio governamental, lutando pela manutenção de seus costumes e da sua cultura. Entre o processo de violência, do qual foram vítimas, é possível observar também atos de resistência, responsáveis pelo que ainda se conserva da cultura Aché.

Nesse sentido, é importante observar que o direito ao reclame dos restos mortais de Damiana sinaliza uma ressignificação dos sentidos antes arraigados pelos valores coloniais. A restituição dos restos mortais – cabeça, língua, escalpo e ossos - de Damiana, como também outros casos semelhantes<sup>6</sup>, dão a ver o modo como a relação entre ciência, antropologia e ética se imbricam, abrindo-se novas possibilidades de organizar a memória e a identidade do povo Aché.

A demusealização<sup>7</sup> do corpo de Damiana faz parte de um movimento maior que questiona as bases da antropologia tradicional, sugerindo inclusive a redefinição

---

<sup>6</sup> O Museu de Ciências Naturais de la Plata, desde o início de setembro de 2016 adotou uma política de restituição de restos humanos. Adotou um protocolo informal no qual realizam “verificación de identidades y asignaciones étnicas, comunicación de los restos existentes, constitución de una comisión *ad hoc*, documentación biográfica, histórica, contextualización etnográfica y prosigue con la validación de los reclamantes mediante diálogos directos o la intermediación de instituciones.”. Os casos mais conhecidos são; Modesto Inacayal, também conhecido como Inakayal, que teve sua restituição ocorrida durante o mês de setembro, do corrente ano. Informação extraída do site do Museu, disponível em <http://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones>, acesso em 10/10/2018.

<sup>7</sup> O conceito de demusealização, segundo o dicionário básico de museologia, é basicamente o contrário de musealizar, que consiste na operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estado museal. O processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu. Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu ele é também toda a carga

dos princípios que modelaram por séculos um fazer científico que reduziu muitos corpos humanos a meros objetos de estudo.

A necessidade de uma nova perspectiva de estudo parte inclusive da incorporação e legitimação dos lugares de fala das minorias indígenas, da valorização da tradição oral, dos costumes e das crenças, considerando-se as especificidades de cada história, para evitar a importação de ideias e teorias que em muito se distanciam da configuração delineada na América Latina. E isso, liga-se, ao fortalecimento dos direitos humanos das comunidades indígenas da América Latina, simbolizando o processo de luta e resistência que ainda hoje é atual para os Achés, visto que sofrem muitas sanções para manter viva suas práticas culturais.

Levando em consideração o exposto acima, e mobilizando como perspectiva os estudos interdisciplinares, mobilizo como aparato teórico de fundamentação da pesquisa diferentes áreas do conhecimento: como a antropologia/museologia, o cinema e o teatro. O objetivo é promover uma leitura transversal desse acontecimento histórico – que foi a restituição dos fragmentos do corpo de Damiana à tribo Aché – problematizando, nesse primeiro capítulo, especificamente, a relação entre o acontecimento histórico Damiana e o processo de musealização de corpos humanos, para com isso retomar os desdobramentos do paradigma predatório colonial e entender a necessidade contemporânea de rompê-lo, para promover uma descolonização das práticas de violência. Nesse capítulo, se inscrevem, portanto, discussões sobre antropologia, cultura, ciência e identidade do povo Aché, dando suporte para as reflexões promovidas no segundo e no terceiro capítulo, que versará sobre o papel da arte na subversão dos valores excludentes coloniais, numa proposta de revisão da história positivista.

## 2.1 BREVE PANORAMA HISTÓRICO: IDENTIDADE E CULTURA DA COMUNIDADE ACHÉ

Pierre Clastres, após trabalho de investigação de campo sobre caçadores nômades no Paraguai, os Achés, realizada em 1963, conclui que esse povo iria inevitavelmente se extinguir, numa proposição que demonstra o pessimismo do antropólogo diante da rápida diminuição demográfica do grupo, alertando para o

---

simbólica que ele carrega. Desmusealizar, é retirar essa carga simbólica e devolver-lhe a carga simbólica do objeto inicial.

etnocídio que seguia seu curso. No último capítulo do livro, *Crônica dos Índios Guayaki: que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguay*, que Clastres intitula "O fim", encontra-se a seguinte declaração:

Que é feito agora dos valentes caçadores Aché? Pelas últimas notícias, obtidas em 1968, não sobreviviam mais que uns 30. Pouco importa aliás, seu número, se estão de todo modo condenados, eles e os outros. A empresa, inaugurada no fim do século XV, chega agora ao fim; um continente inteiro estará livre de seus primeiros habitantes, e esse Mundo poderá logo, a justo título, se proclamar Novo. "Tantas cidades arrasadas, tantas nações exterminadas, tantos milhões de povos passados no fio da espada, e a mais rica e bela parte do mundo transtornada pela negociação das pérolas e da pimenta! Mecânicas vitórias." Assim Montaigne saudava o triunfo americano da civilização ocidental. (CLASTRES, 1995, p. 247)

Para o etnógrafo Francês, as culturas originárias como a dos índios Guayaki, que organizam sua dinâmica a partir da constituição de sociedades não-hierárquicas desenvolvem mecanismos culturais que neutralizam o aparecimento de figuras de comando opressoras, afastando-se, assim, de modelos de sociedades organizadas em torno de um chefe considerado superior e com poderes ilimitados. Ou seja, os Achés, pertencentes a linhagem dos Guayaki, não estariam evoluindo para uma estatização do poder, mas sim organizavam-se em direção contrária a qualquer forma de hierarquização que separassem-os entre os dirigentes e de dirigidos.

Um chefe não é para eles um homem que domina os outros, um homem que dá ordens e a quem se obedece; nenhum índio aceitaria isso, e a maior parte das tribos sul-americanas preferiria escolher a morte e a desapareição a suportar a opressão dos brancos. Os Guayaki, votados à mesma filosofia política "selvagem", separavam radicalmente o poder e a violência: para provar que era digno de ser chefe, Jyvukugi devia demonstrar que, diferente do paraguaio, ele não exercia sua autoridade por meio da coerção, mas que, ao contrário, a desdobra no que é mais oposto à violência, no elemento do discurso, na palavra. (CLASTRES, 1995, p. 67).

Historicamente, a comunidade Aché foi definida pela tradição de constituírem-se como um povo nômade que viviam da caça e da coleta de frutos e raízes. Até o século XX, eles conseguiram manter-se distantes do confronto com os colonos da região. Mas a dissimação foi inevitável, muitos colonos paraguaios uniram-se na empreitada de acabar com os índios Achés. E, realmente, quase os extinguiram, tamanha a violência desse levante que pode ser considerado um etnocídio.

Se o etnocentrismo designa o modo enviesado de ver o outro, o etnocídio designa um desejo e uma prática que afetam/alteram a cultura do outro. O



que designa, pois, o termo etnocídio? Designa a supressão das diferenças culturais julgadas inferiores e imperfeitas, é a aplicação de um princípio de identificação, de um projeto de redução do outro ao mesmo. O etnocídio desemboca sempre na dissolução do “múltiplo” no “um”. “O etnocídio é, portanto, a destruição sistemática de modos de vida e de pensamento diferentes daqueles que conduzem a empresa da destruição. (CLASTRES, 1982, p. 53-4)

Os Achés, foram designados por diferentes estudiosos com uma ramificação da família linguística dos índios Tupi-Guarani, sendo que são duas as explicações mais usuais: primeiro, que os Achés derivariam de populações guaranis e teriam desenvolvido uma cultura diferenciada; segundo, que trataria-se de um grupo étnico diferente, o qual teria sido submetido culturalmente, em tempos remotos, por populações de origem Guarani. Para Clastres (1995),

Os índios com quem eu me encontro provem na realidade de dois grupos diferentes, pertenciam a duas pequenas tribos que até data recente não tinham nenhum contato, não se conheciam, consideravam-se mesmo inimigos, se bem que uma e outra fossem da "nação" Guayaki. É, suficiente por agora saber que, votados desde algum tempo a coexistir pacificamente, os dois grupos persistiam no entanto em testemunhar-se certa reserva, senão uma frieza marcada, em muitas circunstâncias de sua vida quotidiana. (CLASTRES, 1995, p. 33)

No documento intitulado *Guarani Retã*, do ano de 2008, redigido por diferentes estudiosos da temática indígena - Marta Azevedo, Antonio Brand, Egon Heck, Levi Marques Pereira e Bartomeu Melià – encontra-se a seguinte declaração sobre a comunidade Aché,

Entre os Guarani estão também os Ache - as pessoas – chamados impropriamente de Guajaki. Sua existência era conhecida desde o século XVII. Coletores de mel e caçadores ocupavam as matas do centro do Paraguai oriental. Foi somente a partir da década de 1950 que ocorreu realmente o contato, numa época em que foram perseguidos e massacrados pelos camponeses e colonos vizinhos pelo fato de serem considerados como animais sem cultura e religião. As crianças, deixadas pelos pais, mortos ou fugidos, eram em regra vendidas como pequenos escravos para tarefas domésticas. Um verdadeiro genocídio! Leon Cadogan, desde 1959 denunciou essa situação, mas os massacres e capturas continuaram até pelo menos 1976. Aos poucos foram sendo concentrados em reservas e colônias onde muitos sucumbiram às doenças e a tristeza de se sentirem mortos em vida. Essa realidade foi denunciada perante diversos organismos internacionais, mas o governo ditatorial de então tentou negar o genocídio. Atualmente eles estão em seis aldeias, conforme consta no mapa. Os Aché tiveram que enfrentar uma nova vida e hoje buscam fortalecer sua identidade, cultura e religião, enquanto lutam para recuperar pelo menos uma parte de seu território tradicional. (AZEVEDO et al., 2008, p. 22)

Ainda nesse mesmo documento é discutido a situação atual dos Guaranis do Brasil, alertando para a situação de risco que ainda correm, principalmente por viverem numa região amplamente explorada pela agroindústria, o que dificulta a manutenção das práticas culturais indígenas, visto que muitas vezes os índios veem-se forçados a buscar o trabalho assalariado ou como acontece em específico na região oeste do Paraná, na qual os índios guaranis vivem no Tekoa Ocaý, trabalhando no agronegócio, principalmente, com a manutenção de animais (galináceos e suínos) da indústria Lar. Essa situação, por sua vez, agrava o processo de destruição do meio ambiente e reforça a exclusão econômica desses povos. Ou seja, os Guaranis, e entre eles os Achés, encontram-se ameaçados pelo neocolonialismo imposto pela lógica do capital, do lucro e pela produção incessante de mercadorias.

Mas, tanto os Aché como os Guaranis vem buscando superar o caráter desagregador e debilitante dos modos de viver individualistas, introduzidos nos últimos anos, especialmente pelas religiões, e afirmam cada vez mais seus direitos coletivos sobre seu "patrimônio cultural, intelectual, biogenético, territorial e ambiental", como relatam os estatutos da Federação Nativa Aché do Paraguai. Apoiando os Guaranis e participando com eles em sua luta por um espaço de vida, na defesa de seus direitos, em especial contra a destruição da natureza, estamos fortalecendo nosso próprio futuro. (AZEVEDO et al., 2008, p. 24).

Nota-se, portanto, que é comum entre os autores citados, a crítica aos valores do etnocentrismo, responsáveis por legitimar e impulsionar a quase extinção dos povos originários da América Latina. Sendo assim, adoto como posicionamento crítico, uma leitura sobre a situação atual da comunidade Aché, que parte da defesa de uma relação harmônica entre as diferentes culturas, indígenas e não-indígenas. Para isso, considera-se pertinente, retomar as reflexões do intelectual caribenho Edouard Glissant (2010), que propõe-se o estabelecimento de novos modelos de relação, incentivando o diálogo permanente e o respeito as diversidades entre o *Mesmo* e o *Outro*, num apelo ético a compreensão dos problemas dos sujeitos que ocupam a margem do sistema dominante.

Consideramos los avatares de la historia contemporánea como episodios desapercibidos de un gran cambio civilizacional, que es pasaje: del universo trascendental al Mismo, impuesto de manera fecunda por el Occidente, al conjunto difratado del Vario, conquistado de modo no menos fecundo por los pueblos que conquistaron hoy su derecho a la presencia en el mundo. El mismo, que no es uniforme ni estéril, puntualiza el esfuerzo del espíritu humano hacia esa transcendencia de un humanismo universal sublimando a

los particulares (nacionales). La relación dialéctica de oposición y de superación comprendió, en la historia occidental, el nacional como obstáculo privilegiado, que era preciso conquistar o vencer. En este contexto, el individuo, considerado como vehículo absoluto de la trascendencia, pudo afirmar de manera subversiva su derecho a impugnar el accidente particular aunque en él se apoya. Pero, para nutrir su pretensión al universal, el mismo pidió (tuvo necesidad de) la carne del mundo. El otro es su tentación. No aún el otro como proyecto de acuerdo, sino el otro como materia a sublimar. Los pueblos del mundo fueron entonces presa de la codicia occidental, antes de encontrar el objeto de las proyecciones afectivas o sublimadoras de Occidente. (GLISSANT, 2010, p. 182).

Nesse sentido, reconheço a importância, de manter-me enquanto pesquisadora de estéticas da arte produzida na América Latina a partir de fatos históricos, numa posição que vá de encontro com a filosofia de pensadores como Glissant, que dedicam-se a propor novos modos de se relacionar, rompendo com os preconceitos cristalizados por valores e crenças etnocêntricas que excluíram e empobreceram, em vez de agregar e enriquecer.

## 2.2 O MORTO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL E O DIREITO HUMANO AO SEU CORPO: O CASO DAMIANA KRYGGI

Os restos mortais de Damiana Kryggi, fragmentados e expostos em museus<sup>8</sup> na Alemanha e na Argentina, regressam em 11 de junho de 2010, após mais de 100 anos de sua morte, a Assunção - Paraguai, local no qual foi realizada uma homenagem<sup>9</sup> no Museu de Memories. Uma delegação da ONG Liga Nativa por la Autonomia, Justiça e Ética (LINAJE)<sup>10</sup>, a Aché Federação Nativa do Paraguai (FENAP), gestores e antropólogos argentinos o Museu de Ciências Naturais de La Plata devolveram os restos de Damiana para a comunidade Aché Ypetimi no Parque

<sup>8</sup> A definição de Museu, segundo Philipp Blom (2003, ): “Em relação ao Museu de gabinete Kunstammer, é absolutamente essencial que este objeto não apenas sirva para a curiosidade geral, mais também de meio para aperfeiçoar as artes e a ciência [...] Esse gabinete deve conter todas as coisas importantes e todas as raridades criadas pela natureza e pelo homem. Há uma necessidade especial de pedras, metais, minerais, plantas silvestres e suas cópias asatificiais, tanto animais preservados [...] As obras estrangeiras a serem adquiridas devem incluir diversos livros, instrumentos, curiosidades e raridades [...] Em resumo, tudo que possa esclarecer e agradar os olhos”.

<sup>9</sup> Há registros de vídeo deste momento no Youtube e no documentário Damiana Kryggi, nele se pode observar a fala das autoridades, professores, gestores. Detalhar que a homenagem foi realizada por não indígenas, e pessoas representantes de instituições, que a fala do representante indígena, foi tolhida.

<sup>10</sup> Liga Nativa por la Autonomía, Justicia y Ética

Nacional de Caazapá<sup>11</sup>, situado a aproximadamente 500 quilômetros de Assunção-PY. Idosos, jovens e membros de outras aldeias vizinhas compareceram para prestar homenagem não mais a Damiana, mas a “menina Kryygi” como a comunidade a renomeou no ritual de sepultamento<sup>12</sup>.

Depois de uma manifestação dos indígenas Aché, um ritual funeral, seguindo as tradições ancestrais de seu corpo, recebido sem cabeça, os fragmentos do corpo da menina Kryygi foram velados publicamente por toda a comunidade, com a presença de uma equipe de filmagem que documentou o acontecimento histórico. No dia seguinte, longe das câmeras e dos olhos de estranhos, o seu povo Aché, realizou em cerimônia fechada, e o enterrou do corpo da menina segundo suas tradições.

Participaram do cerimônia de entrega dos restos mortais de Damiana, o representante da sua comunidade e também um representante da Universidad Nacional de la Plata (UNLP), da Faculdade de Ciências Sociais y Museu (FCNyM), além de membros da comunidade acadêmica e trabalhadores do museu, membros de organizações de defesa de direitos humanos, organizações estudantis e representantes dos consulados paraguaios e argentinos. Nesse sentido, a volta dos restos mortais de Damiana à sua comunidade de origem, depois do processo de despersonalização que sofreu, simboliza uma processo de revisão dos valores colonias e mesmos das práticas de opressão e domesticação dos corpos, reduzidos a meros objetos de investigação científica. A imagem abaixo, por exemplo, compõem o livro de registros de Robert Lehmann Nitsche, antropólogo que a estudou por muito tempo, enquanto a mantinha internada no Hospital Psiquiátrico Romero Melchor, da cidade de La Plata.

---

<sup>11</sup> Parque Nacional de Caazapá, criado pelo Decreto N° 30.952 de 14 de fevereiro de 1973, pertence ao Estado e é administrado pela Secretaria do Ambiente. Atualmente as comunidades indígenas que mantém vínculo com a área preservada do parque são: Comunidad Indígena Mbya Tajay – Pakuri; Comunidad Indígena Arroyo Morotí – Viju; Comunidad Indígena Mbya Kokuere Guasu; Comunidad Indígena Mbya Tuna; Comunidad Ypetími Aché. O Parque é terra ancestral da comunidade Aché. Nele existem cemitérios ancestrais do povo indígena, casa e lugares onde se praticavam casa e a extração de mel de abelha.

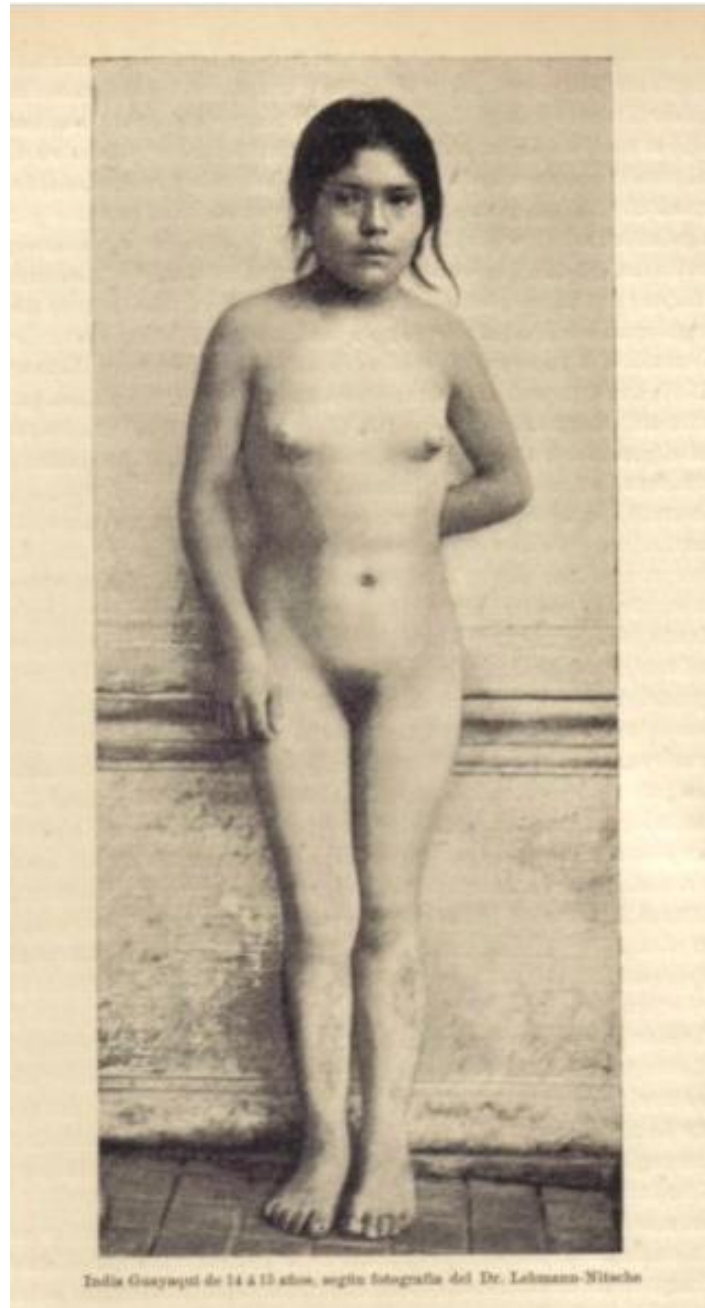
<sup>12</sup> Os Aché tem por costume dar nome de plantas, ou animais aos membros de sua comunidade. Como Damiana regressou para ser enterrada, eles a chamaram de Kryygi. Que significa “tatu do monte”, animal que vive em baixo da terra.

Figura 1 – Damiana menina, com aproximadamente 3 anos de idade.



Fonte: Catálogo da Coleção de Corpos do Museu

Figura 2 - Damiana com aproximadamente 14,15 anos de idade.



Fonte: Catálogo da Coleção de Corpos do Museu

Segundo o artigo “The identification and restitution of human remains from an Aché girl named “Damiana”: An interdisciplinary approach”, de Katrin Koel-Abt e Andreas Winkelmann, a ofensiva contra a comunidade Achés ocorreu em setembro de 1897, momento no qual colonos pertencentes ao sul do Paraguai atacaram e mataram membros desse povo, levando consigo uma criança de aproximadamente 3 ou 4 anos, que nomearam “Damiana”. Essa mesma menina, no final do ano de

1898, é trazida, possivelmente como mercadoria a ser comercializada, para a cidade de São Vicente, próxima a La Plata. Apesar de restarem poucos dados sobre esse período de vida da índia Aché, acredita-se que viveu como serva, sendo que no ano de 1907, foi entregue as enfermeiras do Hospital Melchor Romero, em La Plata, no qual foi examinada pelo antropólogo Lehmann-Nitsche.

Em 1898, a menina foi transferida de Villa Encarnación, onde hoje se encontra localizada a cidade de Encarnación, no Paraguai oriental, e foi "treinada" para servir como empregada doméstica na casa da mãe do filósofo e psiquiatra Alejandro Korn, localizada a alguns metros do Museu de Antropologia, em La Plata, fundado por Perito Moreno, segundo relatos nos documentos do museu, conhecido como "coleccionador" de ossos indígenas.

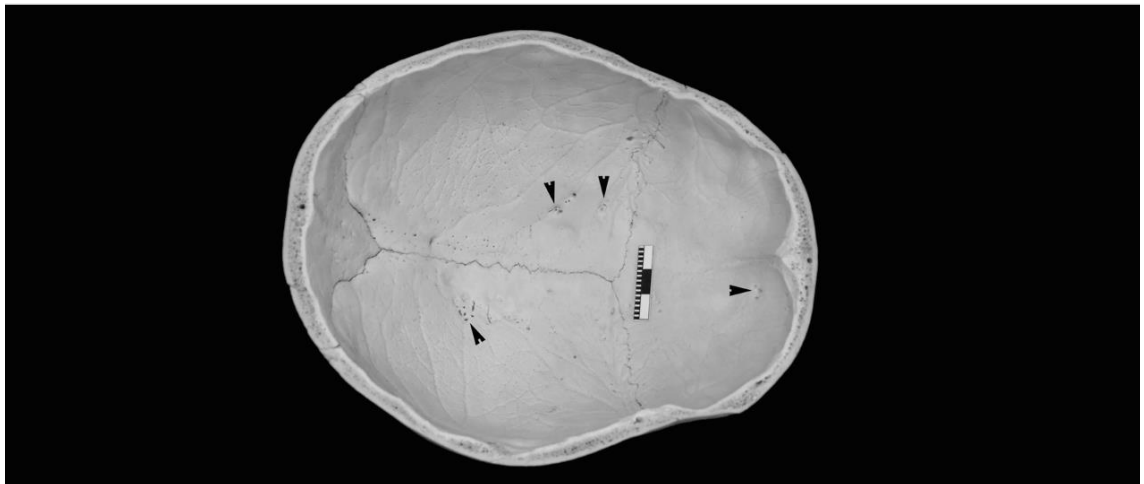
Quando Damiana chegou ao período da adolescência, seu corpo começou a passar pelas metamorfoses naturais do início da puberdade. A menina dá início a sua vida sexual, se ausentando frequentemente por dois ou três dias da casa, para os encontros amorosos, ou ainda recebendo seu amante em seu quarto. Esse fato horroriza a família Korn. Esse comportamento contribuem para que o relatório escrito por Lehmann-Nitsche considera-se como "implacáveis atos sexuais considerados por Damiana como a coisa mais natural do mundo e entregues para satisfazer seus desejos com a espontaneidade instintiva de ser ingênuo." As tentativas da família para educar Damiana dentro das regras morais e cristãs da época foram frustradas e Damiana foi declarada pelo médico como sendo mentalmente insana. Alejandro Korn internou Damiana, no hospital por ele gerenciado, porém a garota tinha "rompantes de raiva" e então foi transferida para Buenos Aires, para o Hospital Romero Melquior.

Após dois meses da transferência Damiana morreu, diagnosticada com tuberculose. Não há relatos que evidenciem que ela estava doente antes de ser levada à capital. Em Buenos Aires, seu prontuário, exibido no documentário (que será analisado no próximo capítulo), a descreve como "reservada, esquiva e desconfiada, ao mesmo tempo que, alegre, expansiva e iluminada". A contradição, apresentada entre seus estados de espírito talvez possa ser compreendida nos relatos dos cientistas pois esses não encontraram parâmetros culturais para decifrar as suas experiências e sofrimentos. A cultura dos colonizadores espanhóis e alemães, não tinham qualquer respeito pela cultura indígena. A pesquisa cênica do

grupo<sup>13</sup>, ainda conclui que, com menos, de 15<sup>14</sup> anos de idade, Damiana teria morrido de tuberculose, certamente fugindo do desprezo e indiferença, mas não encontrei até agora documentos que informem objetivamente qual teria sido a causa de sua morte.

Após a morte de Damiana, seu corpo foi decapitado. A cabeça foi enviada a Berlim, aos cuidados do físico e antropólogo Hans Virchow. Depois de estudar os músculos faciais, antropometria, e realizar a dissecação do cérebro, foi apresentada na plenária da Sociedade Antropológica de Berlim e o caso de Damiana constou em diversas publicações científicas da época, como por exemplo as publicações realizadas pelo Doutor Ten Kate<sup>15</sup>. Abaixo uma imagens do crânio dissecado de Damiana.

Figura 3 - Crânio dissecado de Damiana.



Fonte: Koel-Abt e Winkelmann (2013, p. 5).

A pesquisa realizada na Sociedade de Antropologia, fundamentada nos estudos de Damiana, buscava apresentar evidências de que os indígenas eram uma sub-espécie humana<sup>16</sup>. A frenologia atuou do mesmo modo em todas as partes dos demais continentes que foram ocupados e colonizados pelos povos europeus. No relatório elaborado por cientistas da Sociedade Antropológica de Berlim, que

<sup>13</sup> Disponível no blog: <http://tierrasinmal.260mb.net/wp/sobre-la-obra/> acessado em 13/12/2017.

<sup>14</sup> As fontes pesquisadas divergem sobre o tempo que Damiana teria vivido. As idades variam de 13 a 15 anos. Há no catálogo do Museu de la Plata um relato recolhido no Texto do Lemann- Nietzsche que exemplifica esse desacordo entre os pesquisadores de Damiana.

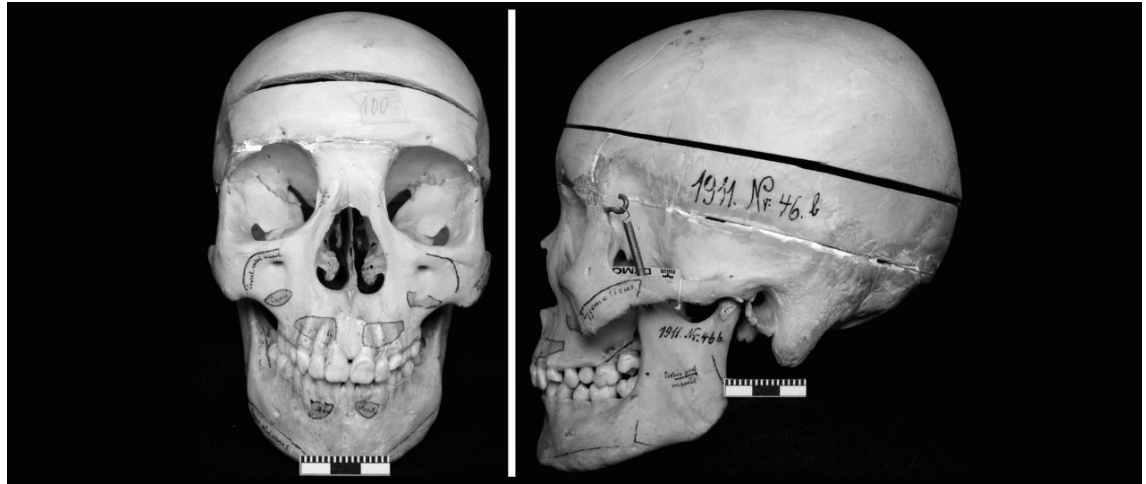
<sup>15</sup> O doutor Ten Kate, realizava na ocasião do massacre uma visita ao Paraguai, juntamente com Charles de la Rite, com o objetivo de recolher matérias sobre os “índios Guayaquil”. Nesta viagem se apropriam de Damiana, ainda menina, no ano de 1896.

<sup>16</sup> Referência de antropologia física MORGAN TYLER E NO BRASIL AOS ESTUDOS MÉDICOS Nina Rodrigues



catalogou e arquivou os restos mortais no acervo da instituição, seu cérebro foi extraído e analisado e seu crânio tornou-se simplesmente identificados com o título "Frente e perfil de uma indígena Guayaki<sup>17</sup>".

Figura 4 - Frente e perfil do crânio de Damiana.



Fonte: Koel-Abt e Winkelman (2013, p. 5).

Os restos mortais de Damiana, morta por tuberculose em 1907, foram transferidos para o Museo de La Plata, onde Lehmann-Nitsche era o chefe da Seção de Antropologia. O crânio após separado do corpo e aberto foi enviado para o cientista Hans Virchow em Berlim, em 1908. Nos anos seguintes Virchow estudou o crânio da menina Kryggi, dissecando minuciosamente seus tecidos cerebrais e também preservando parte da língua e músculos em formol, além de amostras do couro cabeludo e dos cabelos. O cabeça de Damiana foi posteriormente incorporada a coleção de corpos do Instituto de Anatomia, em março de 1911.

At the time, the interest of the involved scientists in these specimens was based on two broadly accepted assumptions, the theory of distinct human races and the impending extinction of "primitive peoples". All involved investigators stressed the rare opportunity of investigating an individual from the "Guajaqui" people who were thought to be on the verge of extinction (Novoa, 2009) and who were also thought to be representatives of a Stone Age culture (Ehrenreich, 1898; Vellard, 1934; Virchow, 1908a), a view that oddly persists into modern scientific investigations (cf. Baker et al., 2009; Brown et al., 1974). The context of Virchow's research was related to "scientific" attempts to prove the inferiority of non-European "races", attempts that must be called dubious and unscientific from today's point of view. Hans Virchow was certainly critical of methodologically flawed comparisons of European and non-European anatomical features. Nevertheless, he did not take these criticisms to challenge the underlying theory and thus did not go

<sup>17</sup> Informação extraída do documentário " Damiana Kryggi, 2015".

beyond the racial stereotype of the science of his time. His research must be seen in the context of the turn of Germanspeaking anthropology towards an objectifying, positivist science at the end of the 19th century (Bunzl and Penny, 2003; Zimmerman, 2001). Published images of severed heads, that were mere objects to the anthropologists of the time, strike us today as inhumane, certainly when defining a colonial "otherness" and a biological hierarchy (Laukötter, 2007). In the case of "Damiana", they extend the ill fate of a displaced indigenous girl into her afterlife, adding another (postmortal) displacement. (KOEL-ABT, 2013, p. 7)

A antropologia colonial desenvolvia, no período, estudos de frenologia e o Museu de la Plata tinha entre seus colaboradores o médico e também antropólogo Robert Lehmann-Nitsche<sup>18</sup>. Damiana foi submetida durante anos aos estudos antropométricos realizados pelo doutor Lehmann-Nietsche, que desenvolveu uma pesquisa onde comparava as medições de Damiana àquelas de uma menina da mesma idade de raça ariana (ou branca). À família Korn, ensinou a Damiana as línguas alemão e castelhano. Todos os escritos sobre este ponto apontam que esse aprendizado foi descrito pelo doutor como se a garota tivesse uma "inteligência natural incrível", algo considerado pelo médico como sendo estranho nas raças autóctones. Tal comentário ilustra como o evolucionismo era a grande influência teórica da época e como as supostas descobertas científicas serviram para fundamentar políticas de controle dos corpos e sustentar o biopoder dominante (FERNANDES; ARISI, 2017). Damiana era considerada na época pela cultura branca, assim como praticamente todos os descendentes de povos indígenas, como um exemplar de ser sub-humano. Além disso, Lehmann-Nietsche escreveu em seu diário que não havia nada mais para destacar com respeito a seu "objeto" de estudo.

A questão que se impõem, ao caso da menina Kryygi e de tantos outros, é: quais os limites éticos que "ditam" o que deve ou não valer quando se trata de pesquisas com corpos humanos? Qual os valores que não só permitiram como tornaram possíveis a existência de salas e mais salas de exposição em museus nos quais multiplicam-se corpos humanos mumificados, fragmentados, numerados?

---

<sup>18</sup> Robert lehmann Nitsche - Este nació en 1872 en Radomitz, un pequeño poblado de la por entonces provincia prusiana de Posen. Realizó los estudios secundarios en la ciudad de Bromberg. A continuación asistió a la Facultad de Medicina y la de Matemáticas y Ciencias Naturales de Freiburg, donde solo se consigna su presencia en los cursos de 1892. Los estudios más sistemáticos los realizó en la Facultad de Filosofía y la Facultad de Medicina de Munich, cuyos registros más antiguos datan de 1891. En esta última complementó los cursos teóricos con ejercicios prácticos en laboratorios, hospitales y morgues, donde pudo trabajar en forma directa con individuos vivos y muertos. Durante el semestre 1895/1896 participó de cinco cursos en la Facultad de Medicina de Berlín (BALLESTERO, 2014).

Ainda não existe uma regra oficial que determine parâmetros para ação com pesquisas e arquivamentos que envolvam espécies humanas que fizeram parte do passado de nossa história. No entanto, mesmo não existindo uma lei internacional que reja a questão, ainda assim alguns países como os Estados Unidos, aprovaram leis para balizarem essas situações, como a NAGPRA, sigla da Lei de Repatriação e Proteção de Túmulos de Nativos Americanos, em 1990, que torna obrigatória a devolução de esqueletos e artefatos ligados a ritos funerários caso ocorra a reivindicação das tribos; saindo em defesa da relação cultural dos nativos americanos vivos diante de materiais e esqueletos de seus descendentes. Seguindo essa mesma premissa, algumas instituições têm dado sinal positivo para mais ações que visem a repatriação de corpos e demais materiais. No entanto, ainda assim, cada caso é decidido individualmente, considerando suas especificidades; e a discussão geralmente divide opiniões, pois de um lado cientistas argumentam a favor das pesquisas e das evidências científicas que o acervo de materiais e corpos humanos representam para a compreensão da evolução humana, e de outro lado estão as comunidades originárias e demais estudiosos e defensores da valorização dos costumes e cultura primitivas.

O caso de Damiana é emblemático dessa situação, pois a justificativa do povo Aché para o reclame dos restos mortais de Damiana foi entendido como um ato de “completude histórica”, considerado superior ao interesse científico. As negociações do caso Damiana envolveram autoridades do Paraguai, Argentina e representantes do Aché que estabeleceram diálogos com o Ministério das Relações Exteriores da Alemanha, o Museu Le Plata e o Departamento de Assuntos Culturais de Berlim, sendo este último responsável pela possível “exportação de propriedade cultural”. Em abril de 2012, os restos humanos identificados foram entregues ao embaixador paraguaio em Berlim na presença do embaixador argentino. Em uma cerimônia subsequente na capital paraguaia Assunção, eles foram entregues a Emiliano Kreigi e demais representantes do Aché, como já relatado.

### 2.3 ETNOCENTRISMO E ETNOCÍDIO: CORPOS HUMANOS EM EXPOSIÇÃO

A tradição acadêmica por muito tempo foi marcadamente etnocêntrica, nela imperava os paradigmas teóricos e temáticos que consideravam a Europa como

centro da hegemonia da cultura, dos poderes e saberes, ditando os modelos de pesquisa científica e elegendo os critérios e temas a serem estudados. No entanto, após a década de 70 do século XX, é possível observar a partir do fortalecimento e difusão do campo dos Estudos Culturais, Pós-coloniais, Subalternos, um movimento que se propôs a reformular os critérios de pesquisa e da divulgação científica, questionando acima de tudo o modo como os valores eurocêntricos moldaram a percepção da realidade a partir de pares dicotômicos como: centro-margem, homem-mulher, colonizadores–originários, civilização-primitivos, opressores-oprimidos; incitando uma hierarquia de valores que sempre colocam em relação de inferioridade um dos polos. Sendo assim, a defesa por legitimação de lugares de fala que sejam próprios dessas minorias, torna-se uma forma de reivindicar o descentramento do poder e dos saberes, em defesa de um processo nos quais as relações sociais sejam reformuladas para que novos modos de ser, de viver, sejam possíveis.

De modo geral, a crítica decolonial evita fundamentações teóricas que se aloquem em conceitos universais abstratos para com isso questionar valores e práticas fundamentalistas, colonialistas e nacionalistas, buscando com isso novas bases teóricas para reflexão, que sejam mediadas por diálogos críticos com diferentes projetos epistêmico-ético-políticos na legitimação de múltiplas subjetividades.

As reflexões promovidas no âmbito dos estudos descoloniais impõem, assim, potentes questões teóricas para a teoria da história e para a história da historiografia, na medida em que essa disciplina redimensiona os parâmetros euro-ethnocentricos. A defesa das minorias e a valorização e preservação da pluralidade e diversidade humana ganham espaço na atualidade, tornando possível a circulação de discursos que incentivem o respeito as diferenças, num processo de revisão da cultura violenta colocada em processo desde a colonização. Sobre essa questão Quijano afirma:

En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior constitución de Europa como nueva identidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo, llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos. Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas

ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes. Desde entonces ha demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal, pues de él pasó a depender inclusive otro igualmente universal, pero más antiguo, el intersexual o de género: los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales. De ese modo, raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad (QUIJANO, 2000, p.203).

Nesse sentido, durante a colonização, a maneira como os povos originários tratavam os seus mortos, entre outros costumes, levaram os conquistadores (invasores) a considerar os nativos como selvagens e incivilizados, principalmente, porque alguns povos praticavam antropofagia. Esse tipo de comportamento, era motivo para que os conquistadores se posicionassem a favor da escravidão e não reconhecem os povos originários como seres com alma.

Portanto, o acontecimento histórico que foi a repatriação dos restos mortais de Damiana, pode ser compreendido como um ato simbólico que é resultado das novas possibilidades abertas pelos Estudos Descoloniais. Mas o que deve ser feito então com um cadáver? Essa é uma questão que ultrapassa a contemporaneidade e pode ser analisada considerando a própria história e os diferentes modos com que cada tempo e sociedade lida com o binômio vida-morte. Como uma comunidade trata seus mortos diz de como ela trata seus vivos. O corpo morto é um bem cultural constituído de identidade, que não é apenas individual, mas do grupo social do qual ele faz parte. Por isso, a repatriação é um tema importante dentro da política internacional, pautada no direito dos vivos, com relação ao cadáver. O corpo do morto é mais urgente que o corpo dos vivos. O tema é complexo, uma vez que há a urgência da natureza em absorver e reincorporar o corpo ao ecossistema.

A lei Nacional n 23.940 da constituição Argentina, estabeleceu que o poder executivo nacional disponibilizaria a transferência permanente dos restos mortais do cacique Inacayal<sup>19</sup>, a localidade de Tecka, Provincia de Chubut, promulgada pelo decreto 1208, de 25/06/91 também benecicou a repatriação dos restos mortais de Damiana Kryygi. (DAVID, 2009)

Grande parte do acervo de corpos humanos do Museu de la Plata, são oriundos do que se chama de uma campanha intitulada a conquista do Deserto, que

---

<sup>19</sup> Inacayal morreu em 24 de setembro de 1888. Seu esqueleto, couro cabeludo, cérebro e máscara mortuária foram preservados no museu até 1993, quando foram repatriados.

iniciou em 1879 e que levou para as dependências do Museu, não apenas a coleção de corpos humanos, mas também famílias indígenas inteiras para viver dentro das suas dependências. Outros casos também foram reclamados Panguitruz Güor (Mariano Rosas) filho do cacique Ranquel Painé, o cacique Mapuche Calfucurá, e restos de selk'nam, reivindicados pela Comunidade Rafaela Ishton, grupo étnico Selk'nam (Ona) da Terra do Fogo.

No momento em que são entregues os restos mortais de Damiana e também uma pequena coleção de objetos composto por vasos, foices, máscaras e outros objetos há um pequena plateia formada por dois representantes indígenas e alguns, impossível precisar o numero exato não indígenas . O homem repete abismado: "100 anos, 100 anos" e chora. Em seguida, ele profere um discurso emocionado sobre como esta história representa as condições de tratamento que receberam este indígenas desde a colonização pelos médicos e autoridades. Há registros deste momento no documentário de Damiana Kryygi, há uma comoção pelo reencontro com algo que possui forte significado coletivo. Além dos restos mortais da menina, também os objetos da coleção museística são a objetificação de suas funções sociais e contam de certa forma a história de como eles foram parar lá, na coleção de restos humanos como partes de um conjunto de objetos exóticos dentro de um museu.

Ainda destaco, que durante a cerimônia de recebimento dos restos mortais de Damiana pela comunidade Aché, ocorre novamente a exposição do corpo enquanto elemento exótico e mesmo espetacularizado, ainda que num momento muito íntimo de contanto com seu local de origem. É como se seu corpo ainda carregasse o estigma de objeto, expostos à curiosidade dos índios e não índios. Balesterro, traz o seguinte comentário sobre o método que usava Lehmann-Nitsche:

Las ferias de exhibición, asilos de inmigrantes o instituciones psiquiátricas serán aceptados por los antropólogos que se encontraban desarrollando sus trabajos en la Argentina de fines del siglo XIX y principios de siglo XX como lugares legítimos donde realizar sus observaciones. Al mismo tiempo estos espacios resolverán el problema del viaje y de la observación de estos pueblos lejanos en tiempo y espacio. De esta forma Lehmann-Nitsche sabrá hacer uso de estos lugares a fin de poder recolectar datos que pudieran ser de interés para los estudiosos europeos. (BALLESTERO, 2013, p.105).

Ainda, sobre o caso específico Damiana, é preciso pontuar, inclusive, os preconceitos de gênero que envolvem a temática do corpo e, principalmente, da sexualidade quando trata-se do universo feminino. Nelly Richard (1996), em artigo

sobre “Feminismo, Experiencia y Representación”, discorre sobre como a cultura ocidental branca, eurocêntrica e machista, fazendo mau uso da ciência e da medicina, reforçou preconceitos de gênero e etnia.

Lo que precede y excede el Logos occidental como sustanciarebelde a su hegemonia culturizadora no permanece fijamente retenido y consignado en la dimension originariamente pura (inalterable) del ser latinoamericano. Lo "propiamente" latinoamericano es un contenido que se recrea segun diferentes conexiones simbolico-sociales que mueven localmente limites de inclusion exclusion que separan y oponen entre silo propio y lo ajeno, lo superior y lo inferior, lo metropolitano y lo periferico. Estas multiples interacciones de contextos resit(uan lo dominante y lo subordinado (lo culto y lo popular, lo moderno y lo tradicional, lo blanco y lo no-blanco, lo masculino y lo femenino) en siempre nuevas y moviles correlaciones de poderes. Fij ar para siempre lo femenino en la imagen del cuerpo-naturaleza de America Latina como territorio virgen (simbolo premoderno de un espacio-tiempo no contaminado por la logica discursiva de la cultura del signo) deshistoriza el significado politico de las practicas subalternas (femeninas, latinoamericanas) al negarles la posibilidad de realizar las operaciones de codigos que reinterpretarAn los signos de la cultura dominante seguin nuevos -y rebeldes- contratos de significacion. (RICHARD, 1996, p.737).

Nelly Richard (1996), defende o estabelecimento de um movimento feminista que permita novos modelos de subjetividades, que permita várias combinações de práticas e apropriações, sempre voltadas para uma perspectiva que compreenda a realidade dentro da ambivalência das identidades em trânsito, que são sempre um vir a ser. Assim, incentivando os sujeitos a expressarem suas subjetividades mesmo que elas se apresentem como dissonantes em relação ao *status quo*.

Deberia ser capaz de poner al descubierto los intereses ocultamente concertados por la cultura hegemonica tras el supuesto de la transparencia neutral de los signos y del modelo de reproduccion mimetica que propicia el mercado a traves de un consumo pasivo. Racer que iaoposicion "mujer" articule la lectura como un mecanismo activo que estimula al lector para que critique el sentido obligado y formule nuevos contratos de interpretacion ahora favorables a la emergencia de subjetividades altemativas y disidentes, sirve los propositos de un feminismo latinoamericano que se concibe como un feminismo no de la diferencia sino de las diferencias: un feminismo que postula multiples combinaciones de signos y "transiciones contingentes" (Laclau-Mouffe) entre registros heterógeneos y plurales de identificacion sexual, de participacion social y de lucha cultural contra el menui conformista (pasivizante) de las indiferentes diferencias que promueve el pluralismo institucional y de mercado. (RICHARD, 1996, p. 744).

Walter Mignolo, em “La ideia de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial”, discorre sobre o processo de colonização da América Latina, numa

reflexão que engloba desde a expansão do cristianismo e a criação consequente do racismo moderno.

La idea de América, entonces, es una invención europea moderna limitada a la visión que los europeos tenían del mundo y de su propia historia. En esa visión y en esa historia, es lógico que la colonialidad fuera pasada por alto o disfrazada de injusticia necesaria en nombre de la justicia. La colonialidad pone de manifiesto las experiencias y las ideas del mundo y de la historia de aquellos a quienes Fanón denominó les damnés de la terre («los condenados de la tierra», que han sido obligados a adoptar los estándares de la modernidad). Los condenados se definen por la herida colonial, y la herida colonial, sea física o psicológica, es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho a clasificar. La imposibilidad de ver las historias y las experiencias que no están incluidas en la historia del cristianismo de Occidente tal como la consideran los laicos europeos, que hunde sus raíces en el griego y el latín y se difunde en las seis lenguas vernáculas imperiales (italiano, español, portugués, francés, alemán e inglés), ha sido el sello distintivo de la historia intelectual y de sus consecuencias éticas, políticas y económicas. (MIGNOLO, 2007, p.33-34)

O processo colonizatório, segundo Mignolo (2007), tornou-se uma ferida que transformou a episteme e a geopolítica-corporal, sendo o racismo e o preconceito produtos de uma colonização violenta, que solapou diferenças impondo assim sua lógica, que para Mignolo, podem ser sintetizadas por quatro pontos principais, sendo eles: a lógica da colonialidade opera em quatro domínios da experiência humana: (1) econômica: apropriação da terra, exploração do trabalho e controle das finanças; (2) político: controle de autoridade; (3) social: controle de gênero e sexualidade, e (4): epistêmico e subjetivo / pessoal: controle de conhecimento e subjetividade. (MIGNOLO, 2007, p. 36).

La colonización del ser consiste nada menos que en generar la idea de que ciertos pueblos no forman parte de la historia, de que no son seres. Así, enterrados bajo la historia europea del descubrimiento están las historias, las experiencias y los relatos conceptuales silenciados de los que quedaron fuera de la categoría de seres humanos, de actores históricos y de entes racionales. En los siglos XVI y XVII, los «condenados de la tierra» (como catalogó Frantz Fanón a los seres colonizados) eran los indios y los esclavos africanos. (MIGNOLO, 2007, p.30)

Complementando a perspectiva de Mignolo, que busca interrogar a matriz colonial e as diferentes formas de preconceitos por ela gerada, cito Silva Cusucanqui Rivera, que no texto “Ch’ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores”, defende a necessidade de se pensar a descolonização a partir



das próprias experiências no interior da América Latina, para não correr o risco de através da importação de ideias, seguir apenas mascarar a descolonização.

Desde hace tiempo he venido trabajando sobre la idea de que en el presente de nuestros países continúa en vigencia una situación de colonialismo interno. Y es en este marco que voy a hablar ahora sobre lo que llamo la sociología de la imagen, la forma como las culturas visuales, en tanto pueden aportar a la comprensión de lo social, se han desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social. Nuestra sociedad tiene elementos y características propias de una confrontación cultural y civilizatoria, que se inició en nuestro espacio a partir de 1532. Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla. (RIVERA, 2010, p.19)

Assim, pensar a América Latina na contemporaneidade exige um olhar crítico para a retórica da salvação usada em prol de práticas de expansão territorial e opressão da qual foram vítimas muitas minorias. Portanto, a opção pela abordagem da descolonialidade, nessa pesquisa, atrela-se ao reconhecimento de um processo de exploração que foi desastroso que dizimou a cultura indígena de modo sistemático, abrindo uma ferida que precisa ser ressignificada.

### 3. INTERSECÇÕES ENTRE ARTE E ANTROPOLOGIA: O HOMO LUDENS E A DISPONIBILIDADE PARA A EXPERIÊNCIA

*A arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer – ou de não fazer – política em sua arte.  
Jacques Rancière, A Partilha do Sensível.*

Tal qual Rancière, considera-se nessa pesquisa, que a política se inscreve na arte de modo intrínseco, na própria possibilidade que a arte tem de não ser partidária, datada e engajada. Ela por si só, enquanto manifestação simbólica do social, conserva a subversão de não precisar se declarar politizada, e mesmo assim o sê-la. Tomaremos-a, desse modo, como um fenômeno de atravessamento, de produção e troca de experiências, para a partir dessa perspectiva refletir sobre como o caso Damiana foi transfigurado esteticamente para o cinema, a partir do etnodocumentário de Alejandro Fernández Mouján, e da peça teatral dirigida por Wall Mayans, “Damiana, uma história silenciada”, montada pelo grupo Hara de Teatro e Dança.

A experiência, segundo Larrosa (2002), trata-se de um acontecimento ou algo único vivenciado e pelo qual somos atravessados e modificados, e por isso, apresenta-se como um processo que carrega efeitos, que tem o potencial de gerar mudanças. Partindo da premissa, pensamos a arte também como uma ferramenta de produção de experiências, como um processo que é dinâmico e que tem o potencial de transformar, afetar os envolvidos. Para Larrosa,

*A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (LARROSA, 2002, p. 21)*

O cinema e o teatro, enquanto manifestações estéticas, são problematizados respectivamente no segundo e terceiro capítulo dessa pesquisa, pela qualidade que

possuem de produzir novos valores simbólicos para a realidade, por serem uma forma de registro e propulsão de experiências. Conforme discute Larrosa, na sociedade contemporânea o que temos é um excesso de informações que esvaziam o sentido da experiência. A globalização e os avanços tecnológicos permitem que uma rede imensa de dados chegue até nós em tempo real e a consequência direta disso foi a diminuição da experiência e do seu potencial transformador.

A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a experiência é que é necessário separá-la da informação. E o que gostaria de dizer sobre o saber de experiência é que é necessário separá-lo de saber coisas, tal como se sabe quando se tem informação sobre as coisas, quando se está informado. É a língua mesma que nos dá essa possibilidade. Depois de assistir a uma aula ou a uma conferência, depois de ter lido um livro ou uma informação, depois de ter feito uma viagem ou de ter visitado uma escola, podemos dizer que sabemos coisas que antes não sabíamos, que temos mais informação sobre alguma coisa; mas, ao mesmo tempo, podemos dizer também que nada nos aconteceu, que nada nos tocou, que com tudo o que aprendemos nada nos sucedeu ou nos aconteceu. (LARROSA, 2002, p. 22)

Nesse sentido, é importante perceber que o estabelecimento de uma “sociedade da informação” não produz necessariamente uma “sociedade do conhecimento”, pois o acúmulo de dados não garante a ocorrência da experiência e nem do aprendizado, antes sim, as impossibilitam. Ou seja, nesse capítulo, problematizo como a arte pode estimular o processo de atravessamento e de transformação, condição essencial para o sujeito expor-se a experiência.

[...] o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (LARROSA, 2002, p. 24)

Por isso, faz-se necessário considerar as relações entre antropologia, cinema e teatro, estabelecendo um olhar interdisciplinar e horizontal entre essas três áreas do conhecimento. Nesse capítulo em específico, busco analisar o modo como o cinema de cunho etnográfico pode contribuir para romper ou reforçar os valores cristalizados pela cultura hegemônica da colonização, revendo inclusive os valores antropológicos da ciência positivista, a partir de uma representação realista que traz para o debate questões sobre violência, etnocentrismo, ética e direitos humanos. A partir dessa premissa, articulo meu pensamento aos pressupostos da crítica pós-

colonial, tanto na análise que segue sobre o etnodocumentário, como na análise contemplada no terceiro capítulo, referente ao teatro.

De modo específico, propõe-se um debate sobre as relações entre o cinema e a antropologia, para com isso refletir também sobre as peculiaridades performativas da realidade sociocultural do povo Aché, observando, a partir da análise das imagens do etnodocumentário, as interações sociais tanto nos gêneros de performace (como nos rituais fúnebres), como também nas construções simbólicas de gênero e etnia, para analisar como o etnodocumentário ressignifica a história da menina Kryygi, como a representação é estruturada pela captura da tela, pela montagem e edição. Ou seja, não deixo de considerar também a teatralização dos rituais e o modo como os corpos são ressignificados, a partir das expressões faciais, das pinturas, das vestimentas, dos gestos, das interações com o *outro*.

Ainda sobre as intersecções entre cinema, teatro e antropologia, com enfoque para o papel da arte na “ressignificação” dos saberes, retomamos o quê Schechner (2011) diz sobre o teatro antropologizante:

Eu me volto para a antropologia não por ser uma ciência que resolve problemas, mas porque eu percebo uma convergência de paradigmas. Assim como o teatro está se antropologizando, a antropologia está sendo teatralizada. Esta con-vergência é a ocasião histórica para todos os tipos de trocas. A convergência de antropologia e teatro é parte de um movimento intelectual mais amplo no qual a compreensão do comportamento humano está mudando de diferenças quantificáveis entre causa e efeito, passado e pre-sente, forma e conteúdo, etc. (e os modos lineares de análise que explicam tal visão de mundo) a uma ênfase na desconstrução/ reconstrução de atualidades: os processos de enquadramento, edição, e ensaio; o fazer e manipular faixas de comportamento – o que eu chamo de “comportamento restaurado”. (SCHECHNER, 2011, p. 234-235)

Portanto, o percurso reflexivo que delineia-se a partir de agora, é a da compreensão do homo sapiens para além da instrumentalização do homo faber e das suas habilidades de construir os próprios utensílios, para a inscrição da espécie humana também como homos ludens e performans, ou seja, aqueles que produzem cultura. Segundo Schechner (2011), ainda estamos em processo de compreensão de nossa faceta lúdica, pois “Nós aceitamos nossa espécie como sapiens e fabricans: aqueles que pensam e fazem. Nós estamos no processo de aprender como humanos também são ludens e performans: aqueles que jogam e performatizam.” (SCHECHNER, 2011, p.235).

### 3.1 O ETNODOCUMENTÁRIO “DAMIANA KRYGGI” E A REVALORIZAÇÃO DA CULTURA PARAGUAIA DO POVO ACHÉ

Neste texto pretendo discorrer sobre o documentário “Damiana Kryggi”, dirigido pelo cineasta argentino Alejandro Mouran, lançado no ano de 2015. Com trajetória de exibição em eventos antropológicos na Argentina e festivais de cinema internacionais, a obra problematiza a questão da violência contra os indígenas paraguaios, partindo da história de Damiana.

Cheguei a esse filme quase que por acaso, pesquisando sobre a biografia de Damiana, num momento em que me desbruçava nos estudos da peça de Wall Mayans, que adaptou a história da menina Kryggi para a linguagem estética do teatro. De modo amplo, pretendo, ao final do estudo, enriquecer ainda mais os estudos científicos que voltam-se para a história do povo Aché, para com isso refletir sobre os desdobramentos estéticos dessa história e para o modo como ela impactou e impacta esse povo até os dias de hoje. O documentário argentino é um recorte da realidade dos índios Paraguaios Achés, no entanto a representação abre-se a inúmeras significações e paralelos com histórias de outros indígenas do continente Latino Americano; cumprindo um papel contra-hegemônico na construção identitária.

O registro deste recorte cinematográfico, realizado ao longo de mais de 5 anos, traz falas e expressões únicas, individuais, dramatizadas e também espontâneas que fazem usem de documentos antropológicos como registros de texto e imagens de Damiana Kryggi. Por isso, podemos considerá-lo enquanto um etnodocumentário, principalmente pelo modo como se imbricam as questões históricas as questões estéticas referentes a montagem, texto e edição. Nesse sentido, segundo João Rapazote, no texto “Antropologia e documentário: da escrita ao cinema”, o etnodocumentário deve:

- i) enunciar o lugar e o tempo em que decorre; ii) ser realizado ou coordenado por um antropólogo; iii) ter como objecto uma cultura integral ou parte dela, bem definida; iv) ter uma estrutura informada por uma ou mais teorias da cultura; v) explicitar os métodos de pesquisa e filmagem empregues; vi) recorrer ao uso do léxico antropológico; vii) ter o som sincronizado, não podendo este ser acrescentado; e viii) enquadrar corpos inteiros e seguir contextos e acções do princípio ao fim. (RAPAZOTE, 2007, p.101)

O que acontece, segundo Rapazote (2007) é que o etnodocumentário, a

partir de uma influência marcadamente realista, faz uso dos documentos para legitimar as imagens e falas do acontecimento e sujeito representados. Assim, a perspectiva etnográfica do documentário busca justamente romper com os paradigmas do saber, dos quais derivaram a cultura etnocentrista, de elite, ligada aos interesses dos sujeitos que ocupavam o centro do poder. Por conseguinte, torna-se necessário ressaltar o carácter pessoal do trabalho cinematográfico, visto que é um produto de cultura, informação e entretenimento no qual inscrevem-se os valores e os julgamentos dos sujeitos envolvidos da produção, devendo ser considerados as intenções colocadas em jogo.

Nesse sentido, a história do visual na Antropologia acompanha a própria disciplina desde que esta se instituiu como ciência em termos modernos, em finais do século XIX, e muitos (Grimshaw, 1997) já observaram mesmo o seu paralelismo com o surgimento e desenvolvimento do cinema, manifesto no facto das datas simbólicas do nascimento do cinema e da Antropologia, com os irmãos (Auguste e Louis) Lumière em 1895 e a expedição de Alfred Haddon em 1898, distarem apenas de três anos, par inaugural a que se juntam nos anos 1920 os projectos de Bronislaw Malinowsky e Robert Flaherty e, já nos anos 1930, os de Alfred Radcliffe-Brown e John Grierson, instituindo muito “modernamente” uns a etnografia científica, os outros o filme documentário clássico. Todavia, a análise diacrónica do entrosamento destes dois domínios que agora se inicia pode ser descrita como o movimento das marés, constatandose a existência de um fluxo de imagens na Antropologia do período inicial até aos anos 1930, seguido de um refluxo registado entre o período da Segunda Guerra Mundial e os anos 1980, ao qual as últimas décadas do século XX reagiram com um influxo, qual praia-mar, que se estende até à actualidade – esta segunda vaga com características bastante distintas da primeira, como se terá oportunidade de assinalar. (RAPAZOTE, 2007, 85-86).

Trata-se, portanto, de pensar a relação entre cinema e antropologia de modo a analisar as relações que se desdobram entre a câmara filmadora e os sujeitos, entre o espaço das filmagens e a cultura da comunidade Aché, observando como são tratados os conhecimentos registrados pelas imagens.

Ou seja, o desenvolvimento das tecnologias de filmagem implicou uma transformação crucial dos modos de filmar que, por sua vez, conduziu a uma cobertura mais aproximada e intensa do real e a uma maior verosimilhança dos filmes etnográficos. E aquilo que alguns entenderam como uma desvalorização dos valores cinematográficos e estéticos que a câmara de 35 mm implicava, agora subjugados ao interesse científico que a agilidade das “novas” câmeras também contemplava, acabou por se revelar num novo paradigma do Filme Etnográfico. (RAPAZOTE, 2007, p 105).

As cenas ao ar livre, por exemplo, nas quais os membros da comunidade Aché encontram-se entre a natureza, com a câmara em ângulo aberto e abarcando

a totalidade dos sujeitos em cena, permitindo, por exemplo, a valorização de uma perspectiva que considere a totalidade do evento, em contraposição a outros momentos nos quais ocorrem recortes e fragmentação da realidade estilhaçam de algum modo a unidade da ação. Ainda é importante salientar, que no etnodocumentário sobre Damiana múltiplas vozes se entrecruzam propondo uma retórica argumentativa mais democrática, com o rompimento da voz autoritária e especializada comum também no cinema documental antropológico. Por isso, a autenticação etnográfica comum ao documentário analisado contribui para uma maior contextualização e amplificação do material filmado, buscando o levantamento e confronto de informações. A observação das escolhas que regem a produção e edição do material filmográfico refletem também a perspectiva etnológica adotada e a mensagem final pretendida pelo diretor e/ou antropólogo.

Nesse momento, faz-se importante retomar a discussão sobre cultura local proposta por Nestor Garcia Canclini (1983) e a sua definição de cultura, que segundo o antropólogo, é amplo e pode ser abordado de múltiplas maneiras, chamando atenção para os riscos de uma perspectiva de equivalência das culturas solapar as diferenças, visto que “Na medida em que pensa todos os fazeres humanos como cultura, ela não dá conta da hierarquização desses fazeres e o peso distintivo que possuem dentro de uma determinada formação social” (CANCLINI, 1983, p. 28); ou seja, a cultura diz respeito “ [...] a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido” (CANCLINI, 1983, p. 29). O antropólogo argentino defende, portanto, que a cultura é um fenômeno de movimento, intercâmbio, não devendo ser encarada como algo a ser fixado, como imutável.

A cultura não se identifica o cultural com o ideal, nem o material com o social, nem sequer imagina a possibilidade de analisar esses níveis de maneira separada. Os processos de representação e reelaboração simbólica remetem a estruturas mentais, a operações de reprodução ou transformação social, a práticas e instituições que, por mais que se ocupem da cultura, implicam uma certa materialidade. E não só isso: não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais (CANCLINI, 1983, p.29).

Para Canclini (1983), pensar a cultura exige o reconhecimento tanto da faceta simbólica quanto da materialidade a qual está inevitavelmente ancorada, não devendo ser delimitada de modo sistemático, pois isso frearia o processo dinâmico que lhe possibilita existir. Portanto, a cultura contemporânea tem uma configuração

fragmentada e não precisa e nem pode ser delimitada sistematicamente, pois está em constante transformação de sentidos e significações sociais. Essa perspectiva da cultura, como um sistema vivo e em constante mutação, corrobora com a argumentação de Canclini (1983) sobre a negatividade dos estudos culturais e o modo como corrobora com a hierarquização entre a “cultura popular” e a “cultura erudita” e/ou “cultura subalterna” e “cultura hegemônica”, separando ambas a partir de critérios valorativos, pois isso produz um pensamento categórico que encaixa as culturas em patamares “inferiores” ou “superiores”.

Canclini (1983), remetendo ao cenário latino-americano, defende que as fronteiras entre o popular e o culto estão cada vez mais difusas e que deve-se pensar na totalidade do processo. Por isso, em seus trabalhos, o estudioso se ocupa tanto das manifestações de massa como das práticas cultas, que estariam hipoteticamente reservadas a elite, pensando tanto nos processos de apropriação como de recepção simbólica, considerando inclusive os meios de comunicação de massa.

A globalização, nesse caso, é fator preponderante, pois por meio dela ocorre uma forma de agenciamento de determinadas práticas e apropriações. Em resumo, Canclini (1983) expõe o modo como o processo de globalização tende a homogenizar as diferentes culturas, a partir da escala massiva de circulação de bens de consumo e bens simbólicos, diminuindo inclusive as diferenças entre as classes sociais, aumentando com isso o processo de hibridação. Para o antropólogo, a América Latina apresenta um processo de hibridação cultural que provém da colonização, na qual várias culturas se entrecruzaram, produzindo a miscigenação comum ao povo latino americano.

No entanto, para problematizar a modernização da América Latina e a contribuição dos Estudos Culturais, faz-se necessário não se prender a modelos pré-concebidos e exportados de realidades diferentes da nossa. É imprescindível que encontremos o caminho por nós mesmos, sem importar teorias que não dão conta de responder as especificidades que marcam a história e o panorama atual da cultura na América Latina. Por isso, Canclini (1983) faz uso corrente do termo “culturas híbridas”, e a partir dela defende que a perspectiva teórica e analítica também deve-se manter híbrida, a partir do entrecruzamento entre antropologia, sociologia, arte e estudos de comunicação.

Assim, diante da relação entre pesquisador e pesquisado, artista e o produto



de sua arte, o campo de estudos que contempla os povos nativos deve também problematizar como a sociedade capitalista molda determinados comportamentos e ações. Quais as experiências que são mobilizadas nesse campo de produção de conhecimento? Como a antropologia liga-se ao cinema e como isso modifica a história do povo Aché?

Rituais e “performances” privilegiam o fazer e o agir, reforçam o contexto, admitem o imponderável e a mudança, vêem a linguagem em ação, a sociedade em ato e prometem alcançar cosmovisões tudo isto podendo levar a um acordo de objetivos teórico intelectuais com político-pragmáticos. Em um mundo dominado por julgamentos de valor apressados e maniqueísmos perigosos, vejo a antropologia como representando, hoje, e ainda, uma possibilidade valiosa de reflexão sobre fenômenos sociais, um modo de conhecimento que se caracteriza por levar sempre em conta contexto e comparação, em constante referência às dimensões da cultura e da linguagem. Mas, para isso, precisamos esclarecer se performance é um objeto de estudo, um tema, uma teoria, ou uma antidisciplina. (PEIRANO, 2006, p.7)

E, por isso, ao mesmo tempo que se ressignifica o campo da antropologia a partir do cinema e do teatro, o seu contrário também é verdadeiro. Estamos assim diante de um emaranhado de relações, que se perpetuam a gerações, reproduzindo e perpetuando um modelo de exploração e genocídio dos povos indígenas onde a os não indígenas tem vantagem e o benefício de serem donos de sua própria história e da história relatada, enquanto os primeiros ficam a mercê dos relatos e registros, estudos antropológicos. Assim, é importante levar em consideração as relações entre o cinema e a antropologia, principalmente quando se trata de um etnodocumentário no qual é recorrente o uso dos imprevistos como motor de narração e fidelidade de registro, incorporando-os a própria estrutura da narrativa e propondo com isso uma ressignificação da própria estrutura de opressão que reduziu Damiana a um corpo domesticado e depois fragmentado.

Damiana Kryygi, apesar se ser um filme extremamente sensível e delicado, também expõe esse papel da dominação das relações. O filme propõe “o outro em nós”. Na verdade, busca fora de si o sentido para o “acontecimento” ou os “acontecimentos” que também estão em nós, ou, melhor dizendo, que nos dizem respeito a nossa história indígena. Um exemplo, é o momento que o próprio documentarista se questiona se ele também usaria a imagem de menina nua, em sua obra, se ele também compactuaria e repetiria a barbárie. Apesar do questionamento ele o faz na ultima sequência, e justifica sua opção.

## 3.2 CORPOS EM PERSPECTIVA: UMA ANÁLISE DAS IMAGENS DO ETNODOCUMENTÁRIO “DAMIANA KRYGGI”

Retomando Larrosa (2002), a experiência é uma espécie de atravessamento, na qual ocorre necessariamente uma transformação daquele que a vive, tratando-se de um conhecimento sensorial, intelectual e, portanto, também vivido corporalmente. Nesse sentido, o corpo é sempre uma referência pois é a partir dele que torna-se possível experimentar, modificar-se. Por isso, o ato de filmar e ser filmado também envolve a participação do corpo e suas formas de representação. O “olhar da câmera”, os ângulos e cenas escolhidas, somados ao modo como os discursos são organizados e como a participação físico-corporal é registrada, determinam a perspectiva antropológica do documentário. No caso do documentário de Alejandro Mouján, nota-se a importância do registro das emoções, do valor da tradição e dos rituais fúnebres.

### 3.2.1 O teatro ritual e o ritual de morte

O enterro dos restos mortais da menina Kryggi foi realizado em 12 de junho de 2015, no parque Nacional Caazapá, considerado a terra ancestral dos Aché, no sul do Paraguai, em uma cerimônia privativa. A aproximação de um ritual tão complexo como o funeral passava por uma compreensão sensível. O ritual de sepultamento é reservado apenas aos anciões, apenas eles sabem onde o corpo da garota finalmente descansa. É particularmente interessante essa decisão, pois essa menina já foi exposta de tantas formas, que preservar o “olhar da câmera” e consequentemente o nosso é um também um ato simbólico de resitência, de resiliência. Seu retorno à comunidade de origem, após tantos anos de separação, representa uma valorização da tradição Aché e simboliza a legitimidade do reclame do corpo de Damiana, num reconhecimento da repatriação como um ato legítimo, uma forma de reparação da violência praticada no passado.

Imagem 5 - Cena do etnodocumentário.



Fonte: Mouján (2015, 1h21'01")

Imagem 6 - Cena do etnodocumentário.



Fonte: Mouján (2015, 1h 25'18")

Acompanhando as imagens do documentário, o seguinte áudio é reproduzido: “El abuelo convida a todos a acariaciar a terra onde está enterrada Damiana”, na sequência improvisa uma canção que diz: “ Damiana nos faz llorar y recordar a vários jovens que perderam su vida con ella. Estamos tocando el lugar onde estas enterada Damiana, llorando e recordando ao mesmo tiempo. Hay Muchas madres que poderiam estar acá llorando e lembrando de suas hijas.” (MOUJÁN, 2015, 1h 25' 18") No discurso, nota-se que o regresso do corpo de Damiana Kryygi ao poder da comunidade Aché representa uma vitória identitária, e sinaliza uma mudança de

perspectiva diante da tradição dos povos originários, reconhecendo-os enquanto importantes fontes de memória e diversidade cultural.

Imagem 7 - Cena do etnodocumentário.



Fonte: Mouján (2015, 1h22'00")

Ainda, cito, como um momento importante e interessante, o episódio no qual os restos mortais de Damiana são expostos ritualisticamente a sua comunidade de origem. É um episódio carregado de simbologia, pois cada um dos presentes também tornam-se marcas indiciais da violência sofrida pela menina. Todos são, em maior ou menor proporção, Kryygis roubadas, escravizadas, expostas e mortas, usurpadas de seus direitos. Os indígenas da tribo se cobrem com tinta e penas para receber os restos mortais da garota, que agora é parente próxima de todos e representa o genocídio que cada um ali traz em suas memórias e registros ancestrais. Observe na sequência das imagens.

Imagem 8 - Cena do etnodocumentário.



Fonte: Mouján (2015, 20' 18")

Imagem 9 - Cena do etnodocumentário.



Fonte: Mouján (2015, 20'02")

Há ainda outros personagens neste documentário, dois indígenas, do povo aché, que deste a primeira sequência de imagens aparecem cavando um buraco circular e profundo, que posteriormente, na última cena do filme, se revela ser o buraco de onde será sepultado a cabeça e escalpo de Damiana, segundo o dicionário de símbolos buraco, “É um símbolo do inconsciente, é feminino ; ele é o acesso aos conteúdos aos quais não se tem acesso de forma consciente, é associado à vagina e pressupõe a origem, a matriz”. Assim o filme tem sua sequência inicial e final amarrada simbolicamente, pois se a primeira sequência há o preparo do buraco na última após a realização do rito de sepultamento, a imagem de uma pequena menina indígena, de aproximadamente quatro anos correndo pela

trilha da mata. Abrindo a possibilidade de interpretação de novamente um história circular, da garota que foi tirada finalmente pode trazer seu espírito a correr livremente pelos bosques novamente, e que a história da nova geração de aches permanece a que muitas destas Muitas são as possíveis- interpretações sobre aquela imagem exibir figura: Figura que vão receber os restos mortais de Damiana e que são personagens de uma tradição que persiste nas relações sociais entre os indígenas e os não indígenas.

Imagem 10 - Cena do etnodocumentário.



Fonte: Mouján (2015, 1h22'17)

O crânio, e escalpo de Damiana sendo enterrados por um membro da comunidade, no ritual que é filmado e encenado para as câmeras do documentarista. O diretor do documentário, Alejandro Mouján, é um personagem atuante nesta história e merece destaque, especialmente pela forma sensível que escolhe para contar esta história, não se esconde atrás da câmera e está presente todo o tempo narrando a história e se questionando sobre ela. A uso da imagens das fonte que ele usa, do seu diário de campo e o compilado de fotos, recortes, áudios e todos os demais elementos demonstram que ele de fato dedicou anos de sua energia pessoal para compor o enredo e a história gravada de Damiana. Sobre a cabeça de Damiana, encontrada no Hospital Charité de Berlim, na Alemanha, segue a seguinte declaração:

Muchas personas por diferentes medios reclamaron la cabeza, finalmente fue una periodista alemana quien encontró a la persona adecuada del

Hospital Charité de Berlin quien estaba a cargo de las colecciones de restos humanos y dispuesta a restituirla. No tengo contacto directo con esta periodista, la vi en su momento cuando le confirmaron que la cabeza estaba en sus colecciones antropológicas, no sabía como ubicarla en este momento, esto fue en 2011 si no me equivoco. (MOUJÁN, 2015.)

Merece destaque também a escolha dos temas e o uso de trilha incidental utilizada pela equipe do documentário. Na maior parte do tempo, o áudio capta o som ao redor, trazendo para a cena e compondo a imagens de modo mais próximo à realidade do meio onde vivem os Aché hoje. Há a utilização dos sons do vento, do cantar dos pássaros, do ruído dos animais e até mesmo a naturalidade do latir de um cão. Sons corriqueiros que passam despercebidos aos ouvidos menos atentos. No entanto, em contraposição a naturalidade do som ambiente, temos - como condutor das emoções a serem despertadas no observador - a opção estética do diretor pelo uso de instrumentos musicais eruditos quando ocorre a transição para as imagens de instituições, conferindo assim uma lisura e respeitabilidade conveniente a este espaço de exibição, coerente com a “erudição e a ciência”, que se espera desses locais.

No primeiro momento, o som de um violoncelo, com seu timbre grave e brilhante compõe com a imagem limpa, esteticamente agradável e clássica do museu e conduz a narrativa a momentos de emoção e indignação, como a forma como cada pedaço da história da pequena garota foi tratada. De certa forma, é como se eles ainda estivessem sendo expostos à curiosidade dos outros, repetindo o papel exercido por Damiana. Pergunto-me se a presença da câmera neste contexto funcionou como facilitadora da catarse que aconteceu, interferindo na “performance” e no discurso proferido pelo indígena, a seus interlocutores ali presentes?

No Paraguai, foram realizadas uma cerimônia no Museu de las Memorias de Asunción, e em YPETIMI, aqui pode-se notar ainda mais a exaltação e a indignação do representante indígena com a situação e a história que seu povo protagoniza e agoniza frente aos interesses do agronegócio. Já neste momento a garota não é mais chamada por Damiana, e sim por Kryygi, que significa “tatú de monte”.

O sacrifício de Damiana foi válido? Rene Girard, citando Marceu Maus no livro *A violência e o Sagrado*, diz que “é criminoso matar a vítima, pois ela é sagrada, mas a vítima não seria morta se não fosse sagrada” (GIRARD, 1990, p.13). Desta forma, o discurso inflamado do líder indígena, no momento da restituição dos restos mortais de Damiana, enfatiza a violência sofrida por seu povo

e confere a ela a sacralidade que valida de certa forma seu sacrifício. Girard, ainda diz que o sacrifício simbolizado pela história de Damiana proteja a comunidade toda. Considerando que o povo Aché tem hoje cerca de dois mil habitantes, pergunto-me: será que o sacrifício de Damiana é válido, uma vez que não salvou seu povo da dizimação naquele momento?

Imagem 11 - Cena do etnodocumentário.



Fonte: Mouján (2015, 21'52")

A imagem acima registra a cena na qual o corpo de Damiana é apresentado a comunidade. Há uma curiosidade que salta aos olhos ao mirar esta imagem: a maioria das pessoas que aparecem nela são de crianças e mulheres. Como se houvesse aí uma identificação da sua própria imagem na imagem do corpo que regressa. Como se Damiana estivesse presente e viva em cada um dos presentes ou como se cada um dos presentes fosse a menina roubada, escravizada, exposta, estudada, morta, fragmentada e ainda incompleta no seu regresso a sua terra e ao seu povo. Já na imagem seguinte, divulgada no jornal “La voz” da Argentina, temos o exato momento em que o crânio de Damiana é apresentada para o presentes na solenidade.



Imagem 12 - “El regreso de Damiana”



Fonte: Jornal la Voz de 20/06/2010.

Na matéria do jornal *La Voz* consta as seguintes informações: Ten Kate e Charles de la Hitte seriam os nomes dos cientistas que apropriaram-se da menina Kryygi, batizando-a de Damiana, usando seu corpo para fins científicos. A menina que foi presa e obrigada a servir de objeto de estudo cresceu entre os sujeitos que oprimiram sua comunidade Aché. Damiana foi levada em 1898 para San Vicente, Buenos Aires, para trabalhar como com Alejandro Korn, fundador do Hospital Melchor Romero. Segundo a matéria do jornal, não há registros confiáveis de documentos pessoais e escolaridade da menina, apenas consta a data de sua morte, 1907, e a informação de que não houve funeral.

Fue descarnada en el Museo de La Plata, seccionada su cabeza y enviada a Berlín. Los demás restos fueron puestos en una bolsa en un cajón de embalaje con la identificación E-5602. Desde hace varios años, y a partir de reclamos y controversias a nivel global, se modificó la definición de patrimonio en custodia de los museos, en muchos casos devolviéndose restos humanos a sus pueblos originarios. “En el Museo de La Plata se realizaron hasta el momento tres restituciones por Ley Nacional 25.517 (que establece que los restos humanos deben retornar a las comunidades originarias que los reclamen). La de Damiana fue la primera fuera del país, a partir de un pedido hecho en noviembre del 2007 por Emiliano Mbejywagi, representante de las siete comunidades aché de Paraguay y miembro de Linaje (Liga Nativa por la Autonomía, Justicia y Ética). El 10 de junio se hizo el acto oficial y se selló la restitución en el Museo de La Plata”, señala Pepe. (LA VOZ, 2010, on-line)

Ou seja, o caso Damiana traz nova luz a definição de patrimônio cultural e direitos de custódia, direcionando uma nova perspectiva para a relação entre os

museus e as coleções de corpos humanos, visto que não é o primeiro caso no qual esqueletos ganham direito legal de voltar a sua terra mãe, a terra de seus povos originais, num processo de reparação histórica.

### 3.2.2 Por que colecionamos corpos?

Articular uma resposta para a pergunta “Por que colecionamos corpos?” exige uma reflexão que envolva a discussão sobre os paradigmas que guiaram o modo de se fazer ciência, do desenvolvimento dos seus métodos e técnicas. Proponho um recorte temporal. No final da Idade Média e início da era do Renascimento, os estudos que carregavam a alcunha de cientificidade começaram a se destacar - frente as explicações abstratas do senso comum e da religião - por apresentarem uma perspectiva de legitimação. Frutos de estudos e muitas vezes de testes comprobatórios, tiravam o compreensão do mundo de explicações religiosas e obscuras que não ofereciam bases sólidas para guiar a relação do ser humano com o mundo. As grandes navegações, o início de um intercâmbio de mercadorias e mesmo de bens simbólicos começaram a circular e moldar novas percepções da realidade. A ciência passa a ser uma alternativa racional para um mundo que até então tinha vivido sob a sombra mística que orientou por aproximadamente dez séculos o modo de ser e estar do homem no mundo. A ciência de certa forma vai ocupando o espaço que antes eram dominados principalmente pela religião. Talvez pode-se mesmo arriscar a dizer inclusive ao contrário, que ela, a ciência, foi se construindo ao longo do tempo também como uma espécie de religião. Ainda assim, mesmo a ciência apresentando-se como detentora da verdade, o que sabemos hoje, após tantos séculos de suposto “progresso”, é que ela também foi usada como ferramenta de opressão, violência e preconceito, para reforçar teorias como a pureza racial e a superioridade de gênero. Walter Benjamin (1986), em seu texto “Sobre o conceito da história”, já referia-se a todo documento de cultura como um documento de barbárie, envolvendo a discussão sobre o modo como os registros históricos da cultura humana são marcas da própria violência sobre a qual ela se fundou. O que dizer, por exemplo, das coleções de corpos humanos em museus, das longas e amplas galerias contendo inúmeras “peças” humanas, esqueletos inteiros ou fragmentados expostos como num grande teatro do grotesco sobre a

história de nossa própria espécie.

Uma cultura não é apenas positividade, como se pretende nos discursos contemporâneos da política cultural e da sociologia bem pensante, nas falas politicamente corretas. Nenhuma cultura é apenas positividade (apesar de Matthew Arnold). Ou então a ideia de positividade está equivocada. Uma negatividade da cultura está em sua arte. A arte é em larga medida a negação da cultura, como exceção à cultura e mais que exceção. Mas, não apenas isso: há na arte, portanto de algum modo na cultura, uma dimensão de negatividade que é constitucional a ela mesma e portanto à cultura. Dizer com Walter Benjamin que todo documento de cultura é também um documento de barbárie, significando que toda cultura se fez de algum modo sobre um crime, é dizer pouco apesar da enormidade do dito. E dizer que toda cultura é um crime será dizer muito. Essa barbárie de que Benjamin falava se define como um ato contra o outro. Mas, a negatividade inerente à cultura não é apenas contra o outro, seja quem for: o proletário, como no universo de Benjamin, ou o negro, a mulher. (COELHO, 2008, p. 109)

A imagem abaixo, incorporada ao etnodocumentário de Damiana, dá a ver o modo como os corpos humanos são expostos e conservados em nome da ciência. Em contraposição com o acontecimento do regresso dos restos mortais da menina Kryygi, a imagem citada parece mais um teatro de horrores, já que tratam-se de ossos humanos em exposição, humanos que não tiveram sepultamento, ou se tiveram foram de lá retirados para figurarem como peças de um mostruário da civilização. A contraposição entre o tema do documentário, que é a volta dos restos mortais de Damiana para serem enterrados em sua tribo de origem, e as imagens que percorrem as galerias dos museus, em sua totalidade, produzem um efeito de sentido que interroga os próprios pressupostos da ciência positivista.

Imagem 13 - Cena do etnodocumentário "corpos de mamíferos expostos na galeria do Museu de la Plata.



Fonte: Mouján (2015, 50'28")

A questão que se delinea é a seguinte: quais os valores que fundamentam e legitimam a ciência como uma ferramenta de domesticação de corpos e confrontos entre etnias? Como a ciência, a partir de um discurso de credibilidade, produziu sentenças falásiosas sobre pureza racial, superioridade cultural e de gênero, taxando como menor e menos digno de ser e estar todos aqueles que não se encaixavam em sua proposta branca e eurocêntrica.

No etnodocumentário analisado, a sequência de imagens que percorrem as galerias do Museu de Ciências Naturais de Plata, cidade de La Plata na Argentina; e o texto narrativo que as acompanha, voltam-se para interrogações sobre os valores e crenças que guiaram a organização do conhecimento humano a partir da catalogação e categorização de corpos. Observe nas imagens 13, 14 e 15.

Imagem 14 - Cena do etnodocumentário.



Fonte: Mouján (2015, 52'30")

Imagem 15 - Cena do etnodocumentário.



Fonte: Mouján (2015, 52'40")

A coleção de corpos humanos de etnias consideradas inferiores à cultura eurocêntrica dominante e também de corpos de animais resumem o modo como ambos eram tratados como espécies passíveis de ser estudadas. Ocorre portanto uma relação na qual a dinâmica é da dominação do mais “forte” sobre o mais “fraco” e as extensas galerias de corpos em exposição espalhadas por inúmeros museus ao redor do mundo são a prova viva do relação intrínseca entre o desenvolvimento da civilização e o estabelecimento da barbárie. Ou seja, a o gérmen do rivalidade entre povos, da instituição de uma suposta superioridade de um grupo diante do outro produziram uma cultura de valores hierarquizantes, que taxou e diminui a objetos uma parcela considerável da humanidade que não pertenciam ao centro do poder, predominantemente branco, masculino e europeu. E, essa mesma ciência de cunho moralizante e mesmo preconceituosa, que valeu-se de argumentos racistas, foi usada por discursos de ódio e violência em massacres históricos etnicidas e xenófobos, que dizimaram quase toda a população indígenas das Américas.

Sobre o processo de colonização e a violência que o tornou possível, Canclini assevera:

[...] a rigor, o processo de homogeneização das culturas autóctones da América começou muito antes do rádio e da televisão: nas operações etnocidas da conquista e da colonização, na cristianização violenta de grupos com religiões diversas – durante a formação dos Estados nacionais, na escolarização monolíngue e na organização colonial ou moderna do espaço urbano (CANCLINI, 1983, p. 255).

Portanto, o modo como o etnodocumentário coloca em contraste as imagens de galerias de museus, de centros de pesquisa, espaços institucionais legitimados pelo poder e saber ocidental, questiona conseqüentemente os saberes e discursos da ciência tradicional e dos pressupostos da antropologia do século XIX, arraigada em valores de raças, que separava a espécie humana e classificava-a hierarquicamente entre melhores e piores.

Sendo assim, questiona-se, de certo modo, a partir da história de Damiana, os valores sociais, culturais e científicos que fizeram da história da humanidade também uma história de violência. Nesse sentido, o quadro de Jan van Neck, “A Lição de Anatomia do Dr. Frederik Ruysch”, de 1683, ilustra de certa maneira o modo como o paradigma científico organizou as relações entre as apropriações e as práticas da medicina e da pesquisa em corpos humanos. O quadro representa a suposta dissecação do corpo de uma criança, no canto direito localiza-se um menino que segura um esqueleto entre as mãos representando o modelo científico do corpo humano, enquado agrupados mais próximo ao corpo dissecado estão os demais médicos e/ou ajudantes. Num total de seis homens que circulam o corpo da criança apenas um deles dirige o olhar para o procedimento cirúrgico, enquanto os demais desviam o olhar, olhando para frente – onde supostamente estaria o público – ou mirando para o lado ao encontro de algum companheiro. Ou seja, no conjunto da obra o que metaforicamente visualizamos é que a preocupação da ciências não está voltada para o corpo que jaz sem vida sobre a mesa, sobre a sua humanidade perdida. O olhar clínico se desvia do objeto de estudo para mirar em outro sentido, um sentido que desconsidera a vida que ali não existe mais.

Imagem 16 - “A Lição de Anatomia do Dr. Frederik Ruysch”



Fonte: A Lição de Anatomia do Dr. Frederik Ruysch (1683). Jan van Neck. Óleo sobre tela, 142 x 203 cm. Museu histórico de Amsterdã.

Na leitura que proponho dessa imagem, os médicos anatomistas excedem a função de salvadores da vida, para prostarem-se como pesquisadores colecionistas, reduzindo o corpo humano a um mero objeto de exploração.

Os Anatomistas, e outros ousaram tornar o corpo humano não apenas sujeito mais também objeto da paixão colecionadora, encenaram algumas produções mais dramáticas no teatro das memórias. Enquanto colecionadores na Itália dramatizavam a natureza e a arte, enquanto Rodolfo II encenava suas inclinações para amelancolia como um drama cósmico, os homens retratados nesse grupo e os que compartilhavam sua paixão foram mais longe que qualquer um, levando ao palco última fronteira de um mundo cada vez mais secular: a mortalidade. Colecionando e investigando partes do corpo humano em nome da ciência, eles derrubavam, as vezes relutantemente, a última mediação entre condição humana e o mundo material, concentrando-se no fato de que corpos poderiam ser objetos matéria morta. (BLOM, 2003.p.79)

Há uma espetacularização da cena, tal qual existia no “teatrum Anatomicum”, que consistia em dissecar publicamente, em situações dramáticas e altamente encenadas. Nos séculos XVII, e XVIII, os corpos que protagonizavam estas cenas de drama moral, eram corpos geralmente de criminosos, e sua exibição era vista como uma punição póstuma.

O Teatrum Anatomicum e a arte do artista anatómico e os estudos dos corpos

dissidentes, floresceram grande peso em uma época em que as pessoas confrontavam constantemente a moralidade e acabavam por descobrir o maravilhoso funcionamento do corpo Humano. [...] Como tudo na arte, a história mostra não apenas, como o corpo foi representado, mais também como foi visto. [...] As belezas inerentes das criaturas, ou como alegorias ou ainda como “natureza-morta”.  
(BLOM, 2003. p. 83).

Na imagem abaixo, uma fotografia dos antropólogos presentes na exibição do corpo de Damiana, na sociedade antropológica de Berlim, pode-se traçar algumas semelhanças com a imagem do pintura de Jan van Neck, principalmente, dos olhares dos estudiosos, que representam a *intelligentia* da época, a observarem – a partir da posição de detentores do poder e do saber, um corpo humano em exposição, que mesmo pertencendo a um semelhante, foram inúmeras vezes vistos e tomados como o *outro*, o exótico, o estranho, e considerados física e culturalmente inferiores aos corpos brancos e vivos da platéia.

Imagem 17 - Cena do etnodocumentário no qual aparecem antropólogos presentes na exibição do corpo de Damiana na Sociedade Antropológica de Berlim.



Fonte: Mouján (2015, 56'38)

O primeiro grande colecionador de corpos humanos, que se tem notícias na história, segundo o livro *Ter e Manter*, é o Czar Pedro, O Grande ( 1672-1725). Pedro colecionava excentricidades, como um anão, que tinha apenas dois dedos nas mãos e nos pés, Um hermafrodita, que recebia 20 rublos anuais, o esqueleto do lacaio Pedro Nicolas Bourgeois, um gigante de 2,13 metros, entre outras “peças” de curiosidade. Em poucos anos, Pedro transformou sua coleção em um museu



particular, capaz de encher 30 salas.

Mas o que toda essa digressão tem a ver com o história de Damiana? De modo direto e sucinto, é possível argumentar que a história da índia Aché, que teve seu corpo submetido contra a vontade à pesquisas científicas para depois ser dilacerado e espalhado para exibição em museus da Alemanha e da Argentina, simboliza a opressão e o massacre de uma coletividade, que foi o quase extermínio de diferentes comunidades indígenas da América Latina e em específico a comunidade Aché, no Paraguay.

Ainda é preciso ressaltar a simbologia que carrega a cisão dos restos mortais de Damiana, na qual estavam separados o crânio das demais partes do seu corpo. O recebimento dos restos mortais de Damiana, restituídos ao povo Aché, ocorreram em duas remessas, primeiro os fragmentos do corpo, depois apenas o crânio, pois ambos encontravam-se separados, em diferentes museus.

Nas culturas melanésias, acredita-se especialmente que *Mana*, a misteriosa força vital que permeia todos os aspectos do mundo dos vivos, reside nos crânios de ancestrais e de inimigos mortos e nos campos de batalha seres vivos. *Mana*” santidades, essa poderosa presença, onde a ausência, quase não perdeu sua força em nosso mundo racional. Atire a primeira pedra aquele que não se comove com a história contida num pequeno objeto que sobreviveu ao longo dos séculos. (BLOM, 2003, p. 179-180).

As imagens abaixo, retirados do documentário objeto dessa pesquisa, representam o momento no qual as caixas contendo os ossos de Damiana chegam até a tribo e são velados. A fotografia da menina que ocupa a tampa da caixa maior dá a ver o rosto da menina para toda a comunidade, que passa a conhecê-la apenas pela imagem. Na etiqueta de registro das caixas encontra-se informações sobre o ano e local da morte da menina Kryygi.

Imagem 18 - Cena do etnodocumentário.



Fonte: Mouján (2015, 35'36")

Nas imagens abaixo, o crânio de Damiana e parte dos seus cabelos, ambos separados dos demais fragmentos do corpo, cada qual exposto em museus diferentes, são símbolos da objetificação sofrida por essa menina, e conseqüentemente representa toda a violência direcionada à outros povos originários.

Imagem 19 - Cena do etnodocumentário, imagem do crânio e escalpo de Damiana.



Fonte: Mouján (2015, 1h20'10")

O modo como o corpo de Damiana “perdeu” sua humanidade para tornar-se objeto, identifica um momento no qual as pesquisas científicas ainda eram guiadas por um evidente sensacionalismo mórbido. O que evidencia, por sua vez, o modo como a relação entre os seres espectadores e os cadáveres em exposição assumem uma dimensão social que guarda um sentimento de grotesco diante da realidade e das relações humanas estabelecidas. Damiana, como mostra a imagem

abaixo, teve seu crânio detalhadamente explorado e catalogado, para fins de registros científicos.

20

Imagem 20 - Cena do etnodocumentário



. Fonte: Mouján (2015, 22'16")

Nesse sentido, as exposições de corpos humanos figuram como uma peça teatral mórbida, geralmente justificada pela utilidade educativa, já que a partir delas torna-se possível o acesso a "espécimes" e informações antes acessível apenas a médicos e especialistas. Ainda é importante salientar, que os críticos contrários a essas formas de exposição criticam justamente a cadeia comercial que se constrói por meio dessa justificativa didática, levando em conta o modo como essas práticas incentivam o "consumo" de corpos humanos sem vida e em forma de espetacularização.

### 3.3 ANTROPOLOGIA E CINEMA: O USO DA FOTOGRAFIA EM "DAMIANA KRYGGI"

O diálogo entre antropologia e cinema não é novidade. Ao longo da história ambas as áreas estabeleceram pontos de aproximação, principalmente pelo modo como trabalham com um material comum: o registro das práticas e apropriações, transformadas ou não em imagens, e ocorridas sempre no interior das sociedades. Ainda assim, fica a ressalva que não se trata de confundir vida e arte; mas considerar o campo do saber da antropologia como as técnicas do cinema enquanto produções nas quais entram em jogo também relações entre poder e saber. Sandro José da Silva (2007), no texto "Luzes, Câmera, Colonialismo Colonialismo, filme

etnográfico e antropologia”, comenta:

Antes da celeuma posta em distinguir a Antropologia e sua “versão” para o uso das imagens (cinema, fotografia, vídeo), parece mais proveitoso ver que os antropólogos do início do século já se encontravam em campo com seus metros e metros de filme, “caçando” boas imagens dos “nativos”. Estiveram por toda a parte, coletando e catalogando as diferentes sociedades sob a inspiração e incentivo de mestres como Mauss. A história da invenção do cinema se confunde a da Antropologia e com a inserção dos primeiros equipamentos fílmicos no trabalho dos antropólogos do período colonial europeu, quer seja na África, na América do Norte ou na Oceania. Em dias que se discutem questões como a autoria, interpretação e as narrativas textuais parece oportuno considerar um pouco da história desta parte da disciplina, uma vez que ela se impõe como afirma Samain com mais força, nesta era da visualidade. (SILVA, 2007, p. 33)

Esse entrelaçamento entre cinema e antropología, proposto por Silva (2007), deixa evidente a base comum entre ambas. O cinema enquanto um artefato cultural, formatado com a intenção de produzir determinados concepções e valores sobre o real, no qual a abordagem da câmera, as escolhas de edição e produção textual costumam servir para fins próprios, na defesa de determinado ponto de vista, podendo ser conduzido de modo dissimulado ou não. Nesse sentido, o cinema também foi muitas vezes usado como uma ferramenta na empreitada da colonização, já que torna-se necessário ir além da colonização de corpos, e atingir também a colonização das mentes. Por isso, pode se afirmar que determinados formatos do cinema contribuíram com a manutenção de práticas de dominação e expropriação, enquanto outros buscam rompê-las.

No etnodocumentário analisado, é possível observar como imagens documentais, como o exemplo exposto abaixo, foram incorporados ao enredo e contribuem com a perspectiva crítica do diretor Alejándro Mouján. A fotografia citada, faz parte de registros antropológicos a qual Damiana foi submetida um pouco antes de sua morte.

Imagem 21 - Cena do etnodocumentário.



Fonte: Mouján (2015, 1h 16'25'')

Na sequência de cenas do filme na qual aparece a imagem de Damiana, nota-se que o registro documental assume uma tonalidade comum aos processos de revelação de negativo fotográfico, no qual a cor vermelho torna-se preponderante, mobilizando sentidos – a partir da biografia de vida da menina Kryggi - em torno da passado sangrento do povo Aché e demais comunidades indígenas que sofreram ataques de extermínio.

Na sequência que se inicia com essa tonalidade de vermelho, o documentário recria um laboratório fotográfico na qual há a revelação das fotos tiradas pelo doutor de Damiana. No texto desta sequência do etnodocumentário, há um trecho que particularmente merece destaque:

Fue nesta época, cuando gracias a la galanteria del doctor Korn, pude tomar las fotografias que acompanham estas linhas. Esse viene apurar-me dos meses y meio despues, muere la índia de uma tisi galopante e, se me onda me impressiona e lo ver hablar aleman, idioma que havia aprendido hablar em San Vicente y que dominava bastante bien. La trate dos veses y ambas as veses le encuentre reservada, esquia e desconfiada. Se vê eso tambien em la curiosa expression. De su mirada. Algo do caracter e inteligencia de sus enfrente su situación. (MOUJÁN, 2015, 1h 16' 25'')

Essa narrativa revela Damiana pelos olhos do Doutor, entretanto notasse no impulso do seu olhar, na direção de seus olhos, que não há conforto com a situação, há submissão e opressão. “ O impulso de seu olhar, dá luz a sua história, e no qual seu destino era de ser somente material antropológico”, Palavras do diretor. Ocorre na sequência a objetificação da menina, essa imagem é emblemática uma vez que explica em sua forma e conteúdo a verdade de sua narrativa pessoal, mas esta é

somente uma das inúmeras interpretações possíveis. Por que também não posso deixar de ressaltar, que a esta altura dos estudos penso em como o doutor e todos com quem conviveram le trataram como se trata “o bom selvagem”, (ou seria Damiana uma versão feminina de Calibã?), um ser humano diferente, sem alma, o qual não merece respeito, entretanto que se nota algo de gentil.

Por conseguinte, é preciso ter claro o valor das imagens na produção do conhecimento, já que ela passa a ser considerada como prova de algo real e acontecido. Ainda assim, trata-se de não produzir uma leitura inocente, pois mesmos os registros fotográficos, que a nível de senso comum apresentam-se como prova do real, não o são exatamente, pois um recorte fotográfico é sempre mediado pelo humano, pelas escolhas subjetivas de quem manuseia o aparato tecnológico. E, por isso, o uso de imagens documentais e antropológicas em produções de documentários para o cinema, devem estar embuidas desse referencial de constructo social que também são os documentos, principalmente, os oficiais, que estão sob o jugo de poderes públicos de estado.

Sendo assim, é importante problematizar as representações construídas sobre as populações indígenas em filmes etnográficos para questionar como elas se desdobram: se ocorre um reforço da figura do índios como sujeitos exóticos, reforçando assim os valores de inferioridade e preconceito; ou se ocorre a desconstrução desses modelos e a instauração de representações que legitimam os direitos étnicos.

O filme de Alejándro Mouján humaniza e nos aproxima de Damiana e sua história. Abre uma possibilidade de pensar que ela teve uma experiência de vida, ainda que nunca saibamos o que pensou, frente a cada uma das situações que passou. A potência do olhar da menina na fotografia, e cada um dos elementos revelados pelo diretor na construção da narrativa filmica, nos aproxima da” melancolia existente em seu olhar e da barbárie que foi e é a postura dos primeiros colonizadores frente aos povos nativos. A obra primeiramente trata e retrata uma ambivalência na situação deste povo indígenas, que ainda hoje, resiste em meio ao poder do agro negócio e que aparentemente vive sobe costumes atrasados frente tecnologia. Entretanto, o discurso de alguns personagens , aproxima o público de uma reflexão onde são confrontados valores de que resgatam a dignidade e identidade Aché.

La fotografía há sido testigo de la interacion de las actuaciones huimanas em uma avetura desconocida: la tentativa de conocermos a traves del estúdio de los demás. Historicamente essa interaciós entre antropólogos y sujetos has reflejado los contextos políticos em que la disciplina se há desarrollado, y frecuentemente sus resultados fueram formulados como medida conta aquelas personas eram comparadas y julgadas. Poniendoal escobriemiento las atitudes, frustaciones y esperanças de quienes participaron em esse encuentro entre culturas, la fotografia puede permitirnós ver que aquellasd gentes em outro tiempoy lugares, no eram tan distintas de nossotros . (BANTA; CURTIS, 1986, p. 101 apud CALVO, 2006, p. 207-8).

Nesse sentido, a relação entre antropologia e o colonialismo, como já apontadas nas páginas anteriores, foi por muitos séculos uma relação de cumplicidade. Principalmente, pelo modo como as práticas de pesquisa científicas embasaram as formas de saber e poder que induziram a um processo exploratório violento. Quando refiro-me a lógica colonial e as imbricações entre o campo da saber das ciências sociais, quero salientar como os métodos de investigação antropológicas, de certo modo, contribuíram com a instituição de hierarquias de dominação, por meio de valores dicotômicos como: eu/outro, colonizador/colonizado, branco/índio, centro/periferia, etc. Pois, como a antropologia social foi, digamos assim, a primeira ciência a investir métodos e ferramentas de observação, por longos períodos, aos modos de fazer e saber humanos; ela foi também uma “arma” poderosa do colonialismo, que fez uso dessa área do conhecimento para melhor equalizar seus os instrumentos e a ideologia da dominação.

Esses pares de conceitos, utilizados em contextos de dominação, devem ser revisitados e problematizados para que incitemos uma desconstrução dos valores opressores da colonização, que ainda persiste nos dias atuais, apenas agregados de novas roupagens. E isso deve-se principalmente pelo processo de imposição tanto de instrumentos de controle físico das populações e espaços subjulgados, como também pela controle de bens simbólicos. Por isso, torna-se imprescindível ao cinema etnográfico uma valorização da memória oral e performática dos rituais das comunidades originárias, que segundo Connerton (1999, p.88) são “os ritmos da poesia oral são os mecanismos privilegiados de recordação, por que o ritmo inclui a cooperação de toda uma série de reflexos motores corporais no trabalho de recordação, mas o ritmo impõe limites drásticos à disposição verbal daquilo que pode ser dito e pensado”. E no etnodocumentário de Damiana nota-se isso, que embora ocorra a exposição de registros documentais na composição do enredo, ainda assim, a eles somam-se outros documentos importantes da memória, como a

oralidade e os rituais performáticos, que se inscrevem no corpo.



#### 4 O ESPECTADOR EMANCIPADO: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA “HISTÓRIA-CORPO” DE DAMIANA KRYGGI NO TEATRO

A partir do espetáculo teatral e dos relatos sobre a obra de “Damiana uma história silenciada”, este capítulo trata do espetáculo e de como a história se relaciona com a arte e a interpretação. O objetivo é analisar como a “história-corpo” de Damiana é representada no teatro e com isso refletir sobre o processo de resignificação da história e da memória indígena por meio da arte, buscando a compreensão de como esse processo influencia a construção da identidade das mulheres paraguaias e principalmente a valorização dos Aché.

A obra teatral em questão narra - a partir da história pessoal de Damiana - o drama de várias comunidades indígenas da América Latina, simbolizando a violência vivida também por outros povos durante o processo de colonização. O fato de tratar-se da história de uma mulher também é relevante, pois o corpo feminino por si só já é simbolicamente um corpo colonizado, que foi sendo culturalmente construído por valores do patriarcado, e sustentado por argumentos filosóficos e científicos. Enfim, são muitas as interdições sofridas pelo corpo feminino ao longa da história, e quando se trata de um corpo feminino e indígena o panorama se agrava ainda mais. Por isso, empreendi uma análise do espetáculo que levou em consideração a perspectiva do descolonização do corpo de Damiana gerida pela performace da atriz que a representou e pela estética do “teatro pobre” de Jerry Grotowski e do “teatro antropológico” de Eugênio Barba.

Nesse sentido, esse capítulo versa sobre discussões dos textos de Eugênio Barba e Nicola Savarese, *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral* (1995); *Culturas Híbridas*, de Nestor Garcia Canclíni (1983); *Histórias locais / projetos globais*, de Walter Mignolo (2003); além de Patrice Pavis com *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema* (2005); Frantz Fanon com *Los condenados de la tierra* (1963); Jerzy Grotowski com *Para um Teatro Pobre* (2011); e por fim, Jacques Rancière com *A partilha do Sensível: estética e política*, de 2009.

#### 4.1 O ESPETÁCULO TEATRAL COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DESCOLONIAL DO CORPO OU COMO UM NOVO TIPO DE COLONIALISMO?

Na obra “Damiana, uma história silenciada”, Wall Mayans, o diretor do espetáculo, se alinha aos pensamentos de Mignolo (2003) e de Fanon (1963) para elaborar um teatro fundamentalmente latino-americano e, a partir desse “local de fala”, criar uma estética própria, híbrida e de reflexão sobre a história e a situação de violência colonial do nosso continente. Sua pesquisa cênica busca produzir um espetáculo que descolonize a gestualidade da expressão corporal da atriz, fazendo que ela encontre a “unidade espiritual” com a personagem.

Wall desenvolve um método de trabalho que nomeia de “Teatro da Primogênia”, e inventa uma tradição que constitui uma busca pela narrativa corporal desistoricizada e descolonizada que evoca o retorno a uma expressão corporal de origem arcaicas, pré-moderna, de herança cultural que valoriza o mundo indígena. Por meio dessa perspectiva teatral, busca promover a ampliação do repertório de símbolos criados pela intelectualidade colonizadora para com isso tensioná-los, colocá-los em questão, e romper com a “sensação de enraizamento” no público fruidor da obra.

O Teatro da Primogênia, método teatral que consiste na busca pela expressividade ancestral paraguaya sem as referências dos colonizadores espanhóis, é construído em sala de ensaio, a partir de exercícios corporais que aproximem o trabalho dos atores de uma estética genuína e que tenha referências paraguaias. O trabalho de Wall organiza a técnica corporal de forma que sejam desconstituídas as tradicionais teorias teatrais, extraído das anotações realizadas após minha conversa com ele. Porém o que ele propõe não é inteiramente novo. Desde os princípios do teatro, autores, dramaturgos e atores buscam sua expressividade de forma a criar cenas em que o corpo do ator seja invisível para a plateia e que só se perceba o trabalho corporal da construção do personagem.

Ainda é possível aproximar o espetáculo teatral “Damiana”, da estética do “teatro pobre” de Jerry Grotowski (2011), no qual um dos fundamentos é o trabalho corporal do ator. O “pobre” em seu teatro significa eliminar tudo que é desnecessário, deixando um ator com poucos recursos cênicos externos ao seu corpo. O processo de ensaio desenvolve nos atores competências e exercícios que levam a plena consciência corporal para desenvolver um espetáculo com tons

dramático, tanto na gestualidade como na intenção do movimento. Da-se a palavra falada igual importância à expressão do corpo, o movimento da respiração, ou o estado de energia que presta ao ator durante a atuação.

Portanto, suas montagens, o grupo Hara mantém a linha de investigação cênica do espetáculo aqui estudado. Mas no que consiste essa linha de investigação estética? Primeiramente, o processo criativo é aberto e está em constante movimento, e isso o difere da estética fechada do teatro considerado como tradicional. Portanto, as referências utilizadas pelo grupo seguem a linha do Teatro Antropológico, realizado por Eugênio Barba e Savarese (1995), ao que ele chama de “corpo extra-cotidiano”<sup>20</sup>.

Sendo assim, trata-se de um formato teatral que não segue a estética clássica da encenação teatral, ao contrário segue o esquema sofocliano da revelação ao fazer ver demais o que deveria permanecer “ignorado”. A ordem da representação significa essencialmente duas coisas: em primeiro lugar, uma determinada ordem de relações entre o dizível e o visível, a palavra institui uma determinada visibilidade, manifesta o que está escondido nas almas, conta e descreve o que está longe dos olhos, sendo da ordem da representação. Em segundo lugar, é um a ordem das relações entre o saber e a ação.

Na narrativa deste espetáculo, existe - além das questões de denúncia sobre a brutalidade - um posicionamento político no discurso poético da obra teatral, o que a literatura pós-colonial vai chamar do “lugar de fala”. A partir desse “lugar” é possível fazer uma busca, uma análise do discurso produzido pelos latino-americanos sobre suas questões identitárias, nas quais inclusive a categoria ideológica do termo “Terceiro Mundo” apresenta-se como lugar de enunciação de teorias críticas, conforme aponta Walter Mignolo (2003). Nesse sentido, é possível afirmar que ao associar a análise estética à identidade cultural deve-se à necessidade de construção de uma identidade cultural híbrida e politizada, nutrida pelo ideal ilustrado que pressupunha um projeto pedagógico imprescindível à construção da nação. Mignolo (2003) se coloca como um agente de descoberta e

---

<sup>20</sup> O corpo extra cotidiano é o corpo resultante da preparação corporal/ nele há uma investigação com a qual o ator se propõe a investigar e utilizar seu corpo de forma diferente que faz durante seu dia a dia, o seu cotidiano. A diferença se dá especialmente no resultado de energia empregada pelo ator. O ator busca através de técnicas extracotidianas, dilatar o corpo “natural”, usual, no intuito de chegar num corpo diferente do corpo corriqueiro e por isso, mais interessante, sem desfazer-se, no entanto, do seu corpo cotidiano. (Des)constrói-se o corpo “natural” para (re)construir um corpo “artificial”, diferente, extracotidiano (BARBA, 1995).

valorização da “cultura popular” que embasaria a consciência nacional, como um “herói civilizador”.

Sobre o espetáculo “Damiana”, afirmo ainda que apresenta forte teor político e de resistência, e tem como conteúdo a uma militância política na escolha do tema e da forma como ele é abordado. Frantz Fanon, psiquiatra, filósofo e intelectual marxista, escreve a respeito de politizar aos cidadãos:

Politizar a las masas es actualizar a toda la nación en cada ciudadano. Es hacer de la experiencia de la nación la experiencia de cada ciudadano. En el campo del pensamiento, el hombre puede pretender ser el cerebro del mundo, pero en el plano de la vida concreta donde toda intervención afecta al ser físico y espiritual, el mundo es siempre el cerebro del hombre porque es en ese nivel donde se encuentran la totalización de las potencias y unidades pensantes, las fuerzas dinámicas de desarrollo y perfeccionamiento, es allí donde se opera la fusión de las energías y donde se inscribe en definitiva la suma de los valores intelectuales del hombre. (FANON, 1963, p.99).

Tendo em vista o exposto acima, para dar sequência a esta análise, parto das reflexões apresentados por Rancière (2009) em o “Inconsciente estético”, no qual o autor sustenta que para uma análise contundente de obras de arte e diversas manifestações artísticas é preciso buscar sentido além da primeira impressão: “Existe sentido no que parece não ter algo de enigmático, no que parece evidente uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe sem importância”, (RANCIÈRE, 2009. p 11). Segundo ele, as imagens usadas nas obras de arte são “testemunhas da existência de certa relação do pensamento com o não pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade, do involuntário no pensamento consciente e do sentido insignificante” (ibidem). Por isso, é a relação do pensamento e do não pensamento que se forma de modo dominante no terreno do que se chama estética. Rancière conceitua estética como:

O modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em o que elas consistem enquanto coisas do pensamento, trata-se do caráter histórico específico do pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento. (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

Para Rancière, a faculdade de julgar uma obra de arte não conhece a estética como teoria, mas articula duas áreas do conhecimento: o conhecimento sensível, do conhecimento claro mais ainda do confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto de lógica.

O conhecimento confuso é uma ideia nova e paradoxal, já que ao fazer arte o território do pensamento presente fora de si mesmo, idêntico ao não pensamento ela reúne os contraditórios: O sensível como ideia confusa de Baumgarten e o sensível heterogêneo a ideia de Kant (RANCIÈRE, 2009, 12)

Segundo Rancière, o problema de uma encenação teatral é algo que ultrapassa a fronteira de simples entendimento da questão. O conflito se materializa na corporeidade do ator e na fisicalidade do desenlace teatral. Já para Grotowski:

O espetáculo é construído em cima do princípio da escrita autarquia<sup>21</sup>. A norma geral é a seguinte: é proibido introduzir na representação o que quer que seja que não esteja nela desde o início. Um certo número de pessoas e de objetos reunidos no teatro. Eles devem bastar para realizar qualquer situação da representação. Eles criam a plástica, o som, o tempo e o espaço". (GROTOWSKI apud PAVIS, 2008, p. 393).

A metodologia criada por Wall se fundamenta na experiência e teorias teatrais de diferentes linhas teatrais, que dão destaque a investigação corporal, o que chamamos usualmente no teatro de "trabalho de ator". Para mim, o trabalho desenvolvido por Wall é bastante similar ao trabalho realizado por Augusto Boal no Brasil, não apenas na investigação corporal, mas sobretudo no teor político das pesquisas teatrais e corporais, pelas similaridades com o "teatro do oprimido" que muito se assemelha ao trabalho realizado por Wall no projeto "Tierra Sin Mal", junto aos meninos de rua paraguaios.

#### 4.2 DAMIANA NO TEATRO: O GRUPO HARA E O DIRETOR WALL

Como se propõe a partir da criação de um método de investigação corporal criar uma metodologia de criação e descolonização das referências corporais do corpo.  
Wall Mayans

Como o corpo fragmentado, a exemplo de Damiana, serve de inspiração para um trabalho coreográfico tão intenso como o realizado pelo grupo Harade Teatro e Dança, Raquel Martinez, a atriz que interpreta Damiana, comenta que usa também suas memórias pessoais para compor o espetáculo. Sobre o espaço cenográfico pode-se dizer que sua carga energética, suas instalações, a quantidade de gatos que o habitam, fazem deste hospital "abandonado" um espaço físico de potência

<sup>21</sup> De acordo com a filosofia grega, condição de satisfação intrínseca, estado em que o indivíduo se encontra plenamente satisfeito, independentemente, dos fatores externos que o rodeiam.

dramatúrgica na narrativa. A latência das energias do lugar constituem um elemento que soma a carga dramática da história. Além disso o grupo realiza a instalação cênica abaixo, que recria e simula o que seria o enterro dos restos mortais de Damiana.

O grupo Hara mantém três blogs<sup>22</sup>. À respeito das suas criações, para cada montagem realizada um novo endereço é criado, no qual são disponibilizadas para o público informações do espetáculo, da pesquisa cênica elaborada e informações técnicas de produção, como medidas de sala ideal para a realização da obra, mapa de palco, rider técnico, etc. Na plataforma virtual há uma breve descrição da narrativa que dá partida a história de Damiana, contada da seguinte forma:

Damiana é Kyrygy menina Aché raptada de sua comunidade em 1896. A terrível história começa quando um colono de Samoa, encontrou seu cavalo morto e imediatamente atribuiu o ato ao Aché. O colono encorajado, na noite seguinte, apoiado por um pequeno exército de paraguaios brancos tomou de assalto os nativos. Após um massacre sangrento na clareira da selva eram três corpos, dois homens e uma mulher com coragem salientes, ao lado de uma criatura de dois anos chorou inconsolavelmente. Whites tomou essa criança e batizado de "Damiana" em honra do padroeiro daquele dia fatídico<sup>23</sup>. A menina foi levada para a colônia para ser educada pelos assassinos de seus pais. Desde o início, Damiana foi vítima de estudos, foi um momento histórico em que os critérios raciais eram usados para justificar a expansão colonial. (PROYECTO TIERRA SIN MAL, 2016)

O professor, ator, bailarino e coreógrafo, Wall Mayans, também diretor artístico do Grupo Hara, tem uma formação teatral com alguns dos principais mestres do teatro mundial<sup>24</sup>. Em uma entrevista realizada pessoalmente com ele, em julho de 2017, pude conhecer melhor sua trajetória artística e a partir disto compreender o método de trabalho criado por ele:

---

<sup>22</sup> O primeiro chamado "Tierra sin mal", cujo endereço eletrônico é: <http://tierrasinmal.260mb.net/wp/sobre-la-obra/> acesso em 20/07/2016; e, segundo, <http://proyectotierrasinmal.blogspot.com/>, acesso em 20/10/2018, <http://espacioculturaltierrasinmal.blogspot.com/> acesso em 20/10/2018.

<sup>23</sup> Em homenagem a São Damião, Santo Padroeiro do dia. Curiosamente Damiana tem em seu nome a informação crucial, com a qual é possível precisar exatamente a data que ocorre o massacre dia 26 de setembro de 1896.

<sup>24</sup> Wall Mayans, de nome de batismo Gualberto Mayans, teve carreira internacional e desde cedo fez parte de grupos e companhias teatrais de referência no cenário artístico mundial, integrou o Teatro Du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, conhecida pelo desenvolvimento do método de trabalho que absorve atores e criadores de diferentes nacionalidades e "antropofagiza" as culturas heterogêneas e incorpora seus referenciais estéticos, construindo assim espetáculos com referências de diferentes culturas.

Nas oportunidades que tive de encontrar Wall, observei que é um homem de temperamento forte e rebelde, que não mede esforços, métodos ou sacrifícios para concretizar suas obras. Nosso primeiro encontro se deu na sede do *Fondo nacional de la Cultura y las Artes* (FONDEC), quando buscava informações sobre e onde poderia encontrá-lo. Ele estava em uma sala de reuniões com uma das diretoras da Instituição, e ambos pediram para que eu esperasse. Em pouco tempo, eu já estava frente a frente com meu entrevistado. Wall foi atencioso e, a partir daquele momento, passamos a tarde toda juntos. O acompanhei em sua rotina das 9h até por volta das 22h40, horário que passava o último ônibus rumo a casa na qual estava hospedada.

Wall construiu seu trabalho a partir de experiências teatrais, e conta que no princípio se recusou a estudar teatro porque não gostava, seu aprendizado se deu então a partir das falas e experiências com seus amigos. Apesar disto sua carreira é alicerçada na vivência que adquiriu com grandes mestres teatrais e que o levaram a criar sua própria metodologia. Estudou no *Internacional School de Antropology Teatral* (I.S.T.A), na Dinamarca, com o próprio Eugênio Barba. Foi co-fundador do grupo: *Unterweg Theatre*, na cidade de Heidelberg, Alemanha, grupo que funcionava simultaneamente em outras duas cidades: Saitama, no Japão, e Barcelona, estado da Catalunha, Espanha.

Sua carreira acumula títulos e prêmios de festivais e mostras por onde passou. Depois de aproximadamente 15 anos vivendo na Europa, quando regressa ao Paraguai, Wall dá prosseguimento a uma metodologia criada por ele a partir das técnicas aprendidas no Teatro Antropológico e cria e solidifica o Teatro da Primogênia. Wall, em uma conversa que tivemos após a realização de uma sessão de "Damina", explicou-me que o importe é: "buscar os comportamentos originais e primitivos do corpo do ator bailarino, como indivíduo transgressor e mutável sobre suas culturas e tradições e toda a sua diversidade como forma de expressão." (WALL, 2017).

Wall Mayans iniciou carreira internacional muito jovem e, além das companhias já mencionadas, também participou de grupos teatrais de referência no cenário artístico mundial. Por exemplo, integrou o *Teatro Du Soleil*, dirigido por Ariane Mnouchkine, conhecida pelo desenvolvimento do método de trabalho que absorve atores e criadores de diferentes nacionalidades e "antropofagiza" as culturas heterogêneas do ocidente e do oriente, na criação de uma estética teatral

própria, baseada no modo de expressão e interpretação que absorve e incorpora referenciais estéticos do ocidente e oriente. O objetivo é constituir assim um visão contemporânea do teatro e da performatividade; sua passagem influenciou o método de trabalho da primogênia, sobretudo no treinamento corporal desenvolvido por ele nas suas oficinas.

O método de Wall busca provocar o interesse de investigação que parte do próprio aluno, seja ele ator ou bailarino, em que cada aprendiz busca para desenvolver uma técnica ou um conhecimento. Wall ou mesmo outro integrante mais antigo do grupo estão aptos a ensinar os aprendizes sobre a modo como o corpo e a consciência corporal são fundamentais para o desenvolvimento de uma boa técnica, servindo de ferramenta para elaborar a partitura corporal desenvolvida na criação dos personagens e conseqüentemente na elaboração das histórias.

Uma característica muito interessante da obra do Grupo Hara é que todos os espetáculos que busquei e encontrei são de forte teor político e de crítica social bastante contundente. Essa é uma característica que faz com que as obras do grupo sejam bastante relevantes para a cena teatral paraguaia. Sobretudo porque busca despertar no público e plateia a consciência política de suas condições sociais, estado, condições, identidades e de sua própria história.

A respeito da escolha de recriar a história de Damiana para a linguagem do Teatro Dança, Wall e Raquel, comentam em uma entrevista fornecida para o site *El caleidoscopio de Lucy*<sup>25</sup> :

**WM:** "Lo ponemos para que la gente entienda. En mi caso, soy maestro del Ballet Nacional en Paraguay. Pero quiero que cada persona pueda construir su propia danza sin necesidad de traer nada de Europa, aunque tampoco hacemos algo folklórico. Lo que buscamos es que Damiana pueda danzar su propia historia. No estamos de acuerdo con el término "teatro-danza" porque pareciera que se dicen dos textos, se baila y es teatro-danza. Para desarrollar algo serio, hay que manejar muy bien el teatro y muy bien la danza. Si no queda como una mentira. Tuvimos que poner algo así para que el público nos reconozca.

**RM:** Personalmente, para mí, se inclina este trabajo hacia el teatro. Me formé con Wal desde la danza. En este espectáculo, le pedí que quería acercarme más al teatro pero desde el cuerpo.

**WM:** Desarrollé un sistema de dramaturgia corporal. Un drama dentro del impacto corporal para que ella resista el tiempo y ahí dentro, meter el texto. Sin el sistema dramático, se caía todo. El cuerpo tiene un sistema dramático de expresión presente. No solo es lo textual. (EL CALEIDOSCÓPIO DE LUCY, 2015)

<sup>25</sup> Site disponível para consulta no endereço eletrônico a seguir: [http://elcaleidoscopiodelucy.blogspot.com.ar/2015/10/festival-de-teatro-mercosur-2015\\_14.html](http://elcaleidoscopiodelucy.blogspot.com.ar/2015/10/festival-de-teatro-mercosur-2015_14.html) acesso em 03/01/2018.



Esse breve trecho da entrevista, nos fornece bastante material para questionamento e também compreensão do seu trabalho. A pergunta feita a Wall é sobre a escolha de retratar essa história na linguagem do teatro/dança. Ainda sobre isso, Sonia Motta define:

A Dança-Teatro é um tipo de dança que não parte da ênfase no estudo da fisicalidade do corpo mas sim, está mais preocupada com a presença, com a teatralidade e com a dramaturgia física. Para dançar, para se mexer se precisa ter uma história por detrás. Tem que estar consciente daquilo que motivou a criar. Precisa-se ter um sentido para mover e não mover para encontrar o sentido. Precisa-se de construir um personagem, de ver imagens, de contar alguma história com o corpo. (MOTTA, 2017) site [www.soniamotadancas.com](http://www.soniamotadancas.com). Acesso em 18 de novembro de 2017.

Tal definição vai de encontro com o caminho feito por Wall e Raquel na construção da narrativa corporal adotada por eles. Wall trata também da procura pela expressividade decolonial sem ser folclórica, ou estanque. Pode ser interpretado também que a colonialidade corporal é também uma questão contemporânea da arte e faz parte do método criado por ele. Porém a questão da decolonialidade corporal não é nova.

A partir da afirmação de Wall, também é possível compreendermos que uma das características de suas criações é que atualmente elas seguem a estética do "pós-dramático". Segundo Hans-Thies Lehmann (2007), o "pós dramático" tem como característica principal a de construir uma história não linear, apesar de haver todos os outros elementos do enredo de um teatro dramático, na qual há a introdução, o conflito e o desenlace, como em um sequência narrativa. O pós-dramático pode conter todos os outros componentes do sistema teatral: atores, espectadores, dramaturgia, direção coreográfica, direção artística, produção executiva, cenografia, figurinos, maquiagem, iluminação, música.

Entretanto, as montagens pós-dramáticas são complexas pois exigem do espectador um passo a mais na entrega para a fruição do espetáculo. Para Hans Thies-Lehmann "teatro significa tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente" (LEHMANN, 2007, p. 18). O teatro é uma expressão social que se utiliza das atividades performativas corporais a fim de promover experiências sensoriais na plateia. O espetáculo no

teatro pós-dramático não busca alterar a realidade de modo concreto. Sua intenção é causar no espectador um espantamento, um desconforto perante a realidade concreta, para que ele se sinta incomodado e que esse incômodo o faça refletir, tornando-o talvez, consciente da espetacularização presente na vida cotidiana.

Raquel e Wall comentam ainda, no trecho abaixo da entrevista, sobre o treinamento corporal e a técnica que utilizam durante a representação de Damiana e como eles fazem para manter a presença cênica de Raquel com potência durante toda a representação:

**¿Cómo fue el proceso de ensayo?**

**WM:** *Hubo una investigación de dos años y el montaje, uno. Cuando hablamos de materiales, son materiales prácticos. Todos los movimientos que ella tiene son como partituras y coreografías. Es una hora veinte que se pueden repetir todos los movimientos e intenciones. Nuestro sistema, sobre como yo lo monto, no existe nivel emocional. Lo que percibe el público es personal pero lo que siente la actriz no tiene nada que ver. Estas partituras tienen conexión entre aquellas pero están bien codificadas. Lo que aparentemente es sería un sentimiento, hay una artificialidad orgánica. Si ella se emociona, no llega a media hora.*

**-Sorprendía que Raquel estaba muy arriba, con mucha energía.**

**WM:** *Lo que hace es un mantra. Cuando realiza una repetición de movimientos, surge el sentimiento original pero no lo que el personaje es. Destituimos la idea del sentimiento del personaje para que el personaje viva y exista en si pero no actúe. Cada vez que ella agota energía, empieza a surgir el origen del verdadero sentimiento. Somos fieles a la acción física y la partitura que está haciendo. Todos los movimientos son microescenas dentro de escenas que se va ensamblando como un rompecabezas. Ahí se convierte en una dramaturgia orgánica y no intelectual. Por más que tenemos el estudio y el trabajo, no nos interesa entrar dentro del hábito intelectual sin acción física, quedando lo intelectual en una biblioteca. Hay que pasarlo a la práctica para ver si sirve o no. Solo tenemos el método del trabajo cotidiano. El personaje se va construyendo cada día. Quería plasmarlo eso en una historia de lo que uno fue pasando o desea plasmar. Es muy peligroso el “me gusta”. Siempre le digo al grupo por lo que nos impresiona y no por lo que gusta. El “me gusta” está regido por la influencia de familia, religión, barrio y lo que es bueno y malo. Está la otra parte, que no está viciada que es el impacto. Como el de un choque. Nadie dice que está bueno o malo sino que hay un impresión fuerte. Es un poco la idea de como el espectador se puede sentir chocado para después sacar sus propias conclusiones. Ayer, terminó la obra y la gente no se iba. El público argentino es muy leído. Termina una obra y se van o analizan pero ahora no se iban. No son tan “comprensivos”. (EL CALEIDOSCOPIO DE LUCY, 2015)*

A partir destes trechos de entrevista, é possível observar que Raquel mantém o distanciamento de suas emoções enquanto dança. Apesar disso, durante a execução da partitura corporal, ela produz sentidos e emoções para cada gesto. Criando assim a cada espetáculo uma nova sensação e emoção. Raquel segue

estando viva e presente mesmo quando seu corpo é tomado por Damiana, e isso é um conceito forte por se tratar da presença da atriz em cena e de quem ela representa. Há uma confluência entre os corpos simbólicos, mental e biológico. E é a partir do teatro que isso se torna possível, é nesse espaço que ocorre o encontro, construindo no imaginário do público presente um processo de corporeidade, comunicação que leva a plateia a um entendimento único a partir de suas próprias impressões e emoções despertadas pela narrativa corporal desenvolvida e executada por Raquel. Entretanto apesar da plasticidade dos movimentos, obviamente a mensagem recebida pela plateia depende das referências de cada espectador.

Wall, portanto, em sua poética teatral, busca um conceito de identidade nacional paraguaia e por isso a pertinência de retomar autores como Néstor Garcia Canclini (1983), que compreende a identidade como um caráter de representação, um conjunto de significados partilhados que constituem “conceito ou uma representação de si”, um “sentimento pessoal”, a partir da identidade social e pessoal como atributos específicos do indivíduo e/ou características que assinalam a pertença a grupos ou categorias.

#### 4.2.1 Montagem, Cenário, Roteiro: a perspectiva do grupo Hara na peça teatral “Damiana: uma história silenciada”

A peça apresenta uma estrutura dramática que divide a obra em 5 atos, representando momentos diferentes da vida de Damiana, com uma reconstrução do que seriam suas memórias. O grupo teatral realizou uma pesquisa partindo de uma foto da menina com 3 anos de idade, (figura 1, primeiro capítulo). O relato do antropólogo que a catalogou e as outras 3 imagens (figuras 2, 3, 4, primeiro capítulo) de Damiana, também fazem parte dos materiais utilizados pelo grupo teatral e também referenciadas pelo diretor de cinema Alejandro Muján.

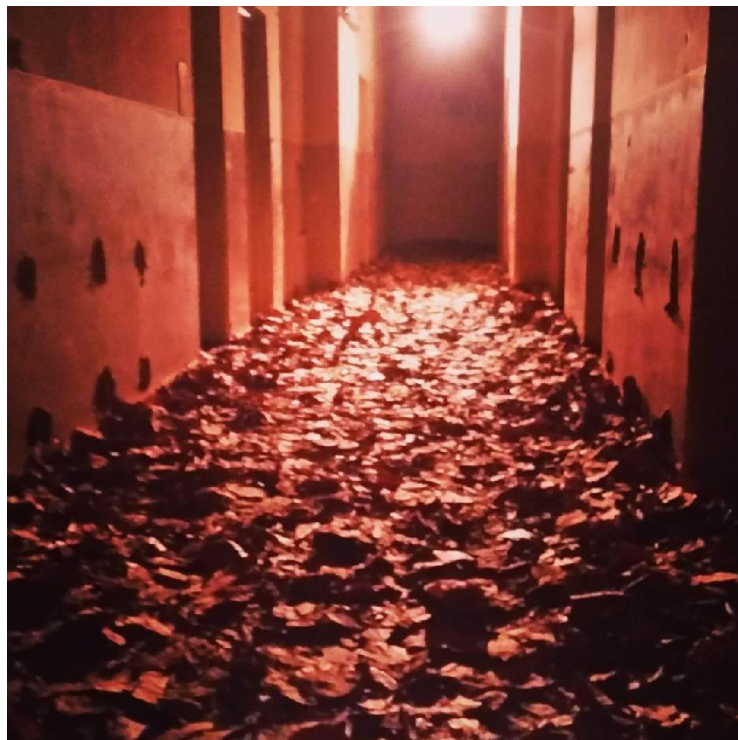
Estas 4 fotos, tiradas no Hospital Psiquiátrico Romero Melquior, pelo médico e Antropólogo Paúl Adolf Robert Lehmann-Nitsche ou apenas Robert Lehmann-Nitsche, e as imagens recentes feitas no ano 2015 dos restos mortais de Damiana contribuíram para o trabalho de pesquisa historiográfica realizado pelo grupo Hara. Todos esses documentos são vestígios do real e constituem-se como referências importantes para os integrantes do grupo recriarem uma versão para o que teria

sido a vida de Damiana. Penso que essas imagens que apresento, ainda que sem realizar uma análise muito aprofundada, são importantes para compreender que os espetáculos teatrais que o grupo Hara realiza extrapolam a linguagem teatral, passando pela linguagem audiovisual, imagética, corporal e sensorial.

No caso da peça sobre Damiana, eles construíram um corredor de folhas secas, que ao serem pisadas produzem um ruído fino e seco, levando a plateia a entrar em uma outra atmosfera que mescla grandes paredes de concreto com elementos orgânicos, na tentativa de criar um ambiente próximo à floresta na qual que Damiana foi capturada. O odor das folhas soma-se ao cheiro de hospital abandonado, com paredes descascadas, marcas de umidade e mofo por todos os corredores que nos levam até à sala de encenação.

O uso da iluminação em tons de vermelho vai ambientando o espectador para a dramaticidade na qual irá entrar. Quando assisti o espetáculo pela segunda vez, pude observar que a plateia seguia caminhando por esse corredor, atentamente numa concentração aos sons e quase num transe até a sala de encenação. Observe na imagem abaixo como o cenário é montado para produzir sentidos no espectador antes mesmo do espetáculo em si começar.

Imagem 22 - Corredor que dá acesso a sala de encenação.



Passando a porta principal do espetáculo a imagem que se pode ver e essa:

Imagem 23 - Vista frontal do cenário do espetáculo.



O espaço cenográfico elementos da própria estrutura de um hospital para recriá-lo, radiografias de fragmentos ou pedaços corporais. Em minha opinião, as quatro grandes camas de hospital que foram deixadas no local tornaram-se um pouco redundantes, afinal o local já era um hospital, por que escurecer a sala a fim de se recriar um outro hospital que não seja esse próprio? Porém, segundo me esclareceu Alba, uma garota participante do grupo a quem cabia a responsabilidade pelas tarefas de produção, o uso da sala branca não dava a dramaticidade que o grupo buscava obter para as demais cenas.

No espetáculo “Damiana” é possível notar uma “selvageria”, uma luta pela existência e pela condição do que seria a perpetuação do seu pensamento e da sua memória. O espetáculo é construído utilizando o que seria a dramaturgia da memória a partir de uma recriação da menina, na qual o saber, ou consciência de Damiana sobre sua condição não a define como sujeito, nem mesmo como ser humano apto a receber afeto ou mesmo os cuidados destinados à enfermidade da qual padecia. A atriz Raquel Martinez, que interpreta Damiana no espetáculo, constrói uma história cheia de nuances, de absurda profundidade e sensibilidade, de grande potencial de comoção por parte do público espectador.

Na primeira cena do espetáculo, Raquel aparece sob uma luz recortada em uma porta. Há uma imobilidade inicial e algo que leva “Damiana” para o chão, a

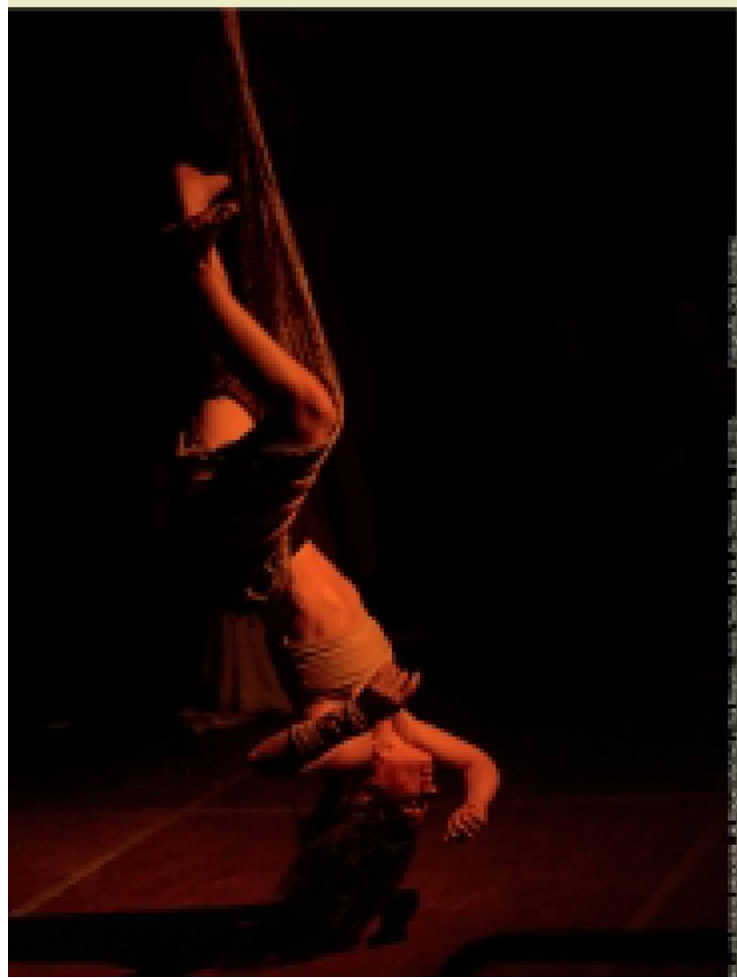
expressão gestual da atriz é de estar tentando se esconder, se proteger de algo e o olhar traz uma força, um assombramento que é impossível não notar.

Imagem 24 - Raquel na cena inicial do espetáculo.



Sua movimentação inicial, é como se tivesse tirando ou afastando as moscas ou insetos que a perturbavam, seguido pelo gesto de se esconder e olhar atentamente. A cena com pouca luz cria, numa penumbra que revela pouco da atriz, os ruídos e a atmosfera de uma área de campo, há sons de insetos que se propagam pelo espaço. A performance realizada por ela nesta cena é bastante potente, apesar de seus movimentos serem curtos e pequenos. Há uma tensão na cena, o prenúncio de que algo irreversível está prestes a ocorrer. A atriz interpreta neste momento uma menina que tenta se livrar dos insetos que a perturbam, da calma aparente, mas sem nenhum grande gesto, sem nenhum alarde. A dramaticidade que segue a cena e os gritos da atriz são perturbadores.

Imagem 25 - Damiana capturada



Damiana ainda menina é capturada por uma rede, que baixa do teto da sala onde a encenação ocorre. Nesta cena, Raquel dá início a um trabalho corporal e aéreo intenso, no qual tenta se livrar da rede, já suspensa no ar. A gestualidade dos seus movimentos são de força e resistência perturbadora, sua expressão facial é susto e desolação. Como público, assisti esta cena a menos de 2 metros de distância, e essa proximidade que me colocava praticamente dentro da cena, me fez sentir a impotência diante da violência. Ao mesmo tempo que estar naquele lugar me colocava como não indígena, cúmplice do que acontecia ali. Também me colocava como mulher na ala feminina de um hospital, que me leva a pensar que como plateia, estava presenciando a história de Damiana, mas também poderia estar assistindo a minha própria história ali representada.

Imagem 26 - A plateia presente dentro da cena teatral.



Emocionei-me ao presenciar ato tão bruto ocorrido a uma criança e a recriação do que teria sido sua resistência. A interpretação da atriz é perturbadora, e provoca o choque diante da violência sofrida por Damiana e por tantos outros. Nesta cena, as primeiras palavras do espetáculo são pronunciadas no idioma Aché, o espetáculo mescla ainda outros dois idiomas. O Espanhol e o guarani. Há ainda frases ditas em Alemão, como referência ao idioma que Damiana, aprendeu durante sua estada com a família Korn, e ao médico Alemão, Dr Lemann- Nietzsche, antropólogo que desenvolve o estudo da menina. Como espectadora, senti-me duplamente cúmplice de um crime: o crime histórico, real, contra Damiana e toda o seu povo; e o segundo crime à nível artístico e catártico, de presenciar a partir do espetáculo do grupo Hara a culpa produzida pela passividade de quem presencia uma crime triplamente perverso: contra uma criança, mulher e indígena.

Rancièrè (2009) escreve que no teatro o próprio saber. O pensamento como ação que se impõe a uma matéria passiva e a revolução estética como abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, ao saber a ação a atividade e a passividade. Então no regime estético definido por ele, essa identidade de um saber e de um não saber, de um agir e de um padecer, que radicaliza a



identidade em contrário à claridade confusa de Baumgarten, constitui-se no próprio modo de ser da arte ou a constituição estética da obra.

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha da sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em conjunto comum e, inversamente a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha da sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum compartilhado e a divisão de partes exclusivas (RANCIÈRE, 2009, p 25).

A morte da personagem central é indicação de de que a partilha do sensível e o sistema de evidências sensíveis que a obra traz à cena, e revela ao público a existência de uma mulher indígena comum, que em sua história de vida e de morte sintetiza a forma bruta e desrespeitosa que os colonizadores, cientistas médicos e outros trataram os povos nativos da região como parte do processo amplo de invasão e violência.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela "ocupação" define competências para o comum. Define o fato de ser não visível num espaço comum dotado de uma palavra comum. É um recorte dos tempos do espaço, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. A questão da ficção é antes de tudo uma questão de distribuição de lugares. Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de atividade pública e lugar de exibição e fantasmas, embaralha a partilha de identidades, atividades e espaços. (RANCIÈRE, 2009, p. 45).

O corpo feminino é um corpo culturalmente colonizado, pois é construído por valores do patriarcado que classificam normas e comportamentos e interditam o que consideram impróprios. Damiana apresentava uma sexualidade que foi considerada pelo não indígenas que a capturaram como inadequada, sendo motivo inclusive de preconceitos direcionados a menina. Seu corpo, ou melhor sua "história-corpo", passa por essa marca de desajuste, de marginalização e desvalorização que marca também a história de sua comunidade e o modo como foi incompreendida, desvalorizada e tomada como objeto, desconsiderando sua humanidade.

Nesse sentido, pensamos na situação de Damiana como uma extensão ainda mais grave e cruel da história das mulheres na sociedade, no modo como todas estiveram por muito tempo relegadas a um espaço periférico e opressivo, no qual seus corpos foram recorrentemente estigmatizados e disciplinados. Com Damiana

não foi diferente, foi ainda pior, mais cruel e mais desumano. Ela que teve sua “história-corpo” marcada pela violência da qual foi vítima, e que tirando sua humanidade, apagando sua identidade, levando-a para longe do seus, resumiram-a a um mero objeto de estudo, espedaçado e espalhado por diferentes museus do mundo, em nome da ciência e da civilização e do mito do progresso.

#### 4.3 CORPO E SUBJETIVIDADE: A ESTÉTICA DA “HISTÓRIA-CORPO” DE DAMIANA

*O poder racializado opera em e através dos corpos*

*Avtar Brah*

Nesse ponto de cruzamento do teatro e da antropologia, podemos refletir: como tratar de Damiana e da estética de criação teatral proposta por Wall sem falar do corpo? O corpo é a principal ferramenta do ator. Assim como o corpo e os restos do corpo de Damiana são o foco da peça teatral e do documentário realizado, assim como a repatriação posterior feita à comunidade Aché. Partimos da reflexão do corpo no teatro. As questões corporais são temas abordados nas mais diversas linhas teatrais e filosóficas, por isso a questão corporal será o foco de discussão desse item do terceiro capítulo.

Um corpo é por si só um território de conflito social, conflito individual e sobretudo o corpo é um território político. É explorado e algumas vezes vitimizado por relações de poder, sendo um símbolo forte para hierarquizar diferenças entre grupos, assim o corpo é perpassado pela subjetividade do seu próprio corpo, do espaço que ele ocupa, por sua forma, seu gênero e, conseqüentemente, por nossas questões estéticas e éticas. O corpo também pode ser nosso principal território de submissão e também de resistência. Didier Fassin (2003) propõe, por exemplo, a reflexão sobre a existência de “antropologia política do corpo”, que além de captar o corpo como uma realidade social que é por sua vez fruto de uma construção histórica e de representações culturais, aborda também a relação entre corpo *versus* poder a partir dos usos políticos desse por sujeitos destituídos de direitos e muitas vezes da sua própria “humanidade”. Esse entendimento cabe bem para refletirmos sobre a narrativa de vida de Damiana e a como eram tratados os indígenas pela antropologia física do século XIX e início do século XX.

La economía política de la desigualdad ha mostrado, desde hace un siglo y medio, cómo, en las relaciones de producción, los dominados utilizan su cuerpo como fuerza de trabajo. La cuestión aquí es mostrar una economía moral de la ilegitimidad en la cual, sumisos a relaciones de poder, los dominados llegan a utilizar su cuerpo como fuente de derechos. No se trata ciertamente de sustituir una economía por otra, ya que los principios de desigualdad sustentan a las lógicas de la ilegitimidad (en el momento en que la mano de obra extranjera no calificada se vuelve superflua, la presencia de los inmigrantes se presenta como problemática), mientras que el retorno de las jerarquías de legitimidad sirven para desviar los principios de igualdad (es con respecto a las poblaciones de menor aceptación social, tal como los extranjeros en situación irregular, que las formas más duras de explotación pueden manifestarse). Sin embargo, fijar la atención de forma casi exclusiva en las lógicas de la producción capitalista ha conducido a no tomar suficientemente en consideración los argumentos morales que fundan las decisiones políticas cotidianas con relación a estos grupos y sus efectos en las maneras a través de las cuales estos últimos presentan su reivindicación de existir socialmente. (FASSIN, 2003, p. 54)

Um corpo é um território simbólico. Um corpo vivo é o lugar onde se tocam o corpo mental, que existe passivamente, e nossa referência corporal. É portanto o corpo tal qual o conhecemos corriqueiramente em nosso cotidiano. No processo teatral, os atores se submetem a técnicas que o aproximam de ter uma maior consciência de seu corpo, sua gestualidade, suas vozes corporais únicas. Para isso, atores de diferentes partes do mundo, seguem, apesar das diferenças culturais e corporais que os separa, um treinamento físico que busca sobretudo desenvolver nos atores o que chamamos de "presença cênica", pois o primeiro trabalho do ator, que não é trabalho propriamente dito, é o de estar presente, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido "ao vivo", sem intermediário. [...] O ator de teatro tem, pois um *status* duplo: é pessoa real, presente. E ao mesmo tempo personagem imaginário, ausente, ou pelo menos situado em uma "outra cena". Descrever tal presença é a coisa mais difícil que há, pois os indícios "escapam a toda captação objetiva e o corpo místico do ator se oferece para logo se tomar de volta" (PAVIS, 1996, p. 53); assemelhando-se a uma força energética, sensível, que o ator emana durante o momento de representação.

Para chegar a esse entendimento atores e bailarinos se submetem a um treinamento constante que envolvem questões físicas, questões e treinamento emocional e a abstração dos pensamentos com a criação de imagens que servem para auxiliar na criação das narrativas. Sobre isso, Leda Martins, no texto "Performances da oralitura: corpo, lugar da memória", escreve:

[...] o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performaticamente o recobrem. Nesse sentido, o que o corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico ou tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p. 66).

Torna-se relevante entender não só a colonização corporal e a incorporação das desigualdades sociais, das referências histórias e das narrativas que constroem nossas referências identitárias sobre o passado, presente e o momento futuro e que mantém uma inscrição sobre a expressão corporal: tanto a dimensão objetiva quanto a subjetiva pelas quais nos expressamos. De um lado, trata-se da incorporação das estruturas sociais com continuidade no tempo (tais como o racismo, a pobreza, a violência). De outro, é a incorporação da memória dos sofrimentos, das desconfianças do passado. A vida e o corpo são também constituídos pelas memórias e as narrativas, elas inscrevem o sentido do que é vivido simultaneamente na pele e nas palavras. Como afirmam Saillant e Genest, “[...] quando se fala de corporeidade não se trata de limitar seu alcance a uma relação espaço-temporal, restrita a um lugar e a uma época, mas de captar as múltiplas mediações da “história feita corpo” (2012, p. 28).

O trabalho realizado por Wall é resultado do inconsciente e da memória corporal de Raquel, mas também da esfera do consciente, elaborado a partir das imagens pesquisadas e encontradas por eles. Essas imagens constroem então um peça a mais de consciência, um lembrança, mesmo que artificial, e que simbolizadas pelas imagens fotográficas, passam a fundamentar a latência do inconsciente até tornar consciente as referências corporais, num misto de dramaturgia da memória, e nas bordas da memória biológica, física e social, na qual a narrativa do espetáculo é fundamentada.

## CONCLUSÃO

A escolha desta história essencialmente paraguaia faz todo sentido dentro do contexto geográfico e político no qual essa pesquisa foi desenvolvida. Penso que em pouquíssimos lugares seria possível desenvolver este trabalho que não o programa Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPG-IELA), da UNILA; especialmente por tratar-se de uma pós graduação que preenche uma demanda do ensino superior, que é a de promover pesquisas científicas que contemplem o caráter transversal do conhecimento, incentivando o desenvolvimento de estudos inter e transdisciplinares. A tarefa um tanto hercúlica tem seus propósitos, e cito como principal a necessidade de estimular espaços de discussão acadêmica que promovam a interligação entre saberes específicos, que atualmente, se multiplicam em inúmeras “gavetinhas” de conhecimento que muitas vezes são acessadas de modo isolado, induzindo o desenvolvimento de saberes descontextualizados induzem à alienação. Por isso, faz-se necessário, numa época marcada pela especialização dos saberes, voltar novamente o olhar para o horizonte, tentar pensar a parte ligada ao todo e vice-versa, pois só assim será possível frear a fragmentação do conhecimento.

Quando comecei esta pesquisa não tinha ideia do caminho reflexivo que iria se delinear, nem da proporção que assumiria a história de Damiana. No entanto, no decorrer dos estudos e leituras percebi a força da história deste menina, especialmente pelo simbolismo de sua História-Corpo, que condensa em um único indivíduo a saga de outros milhões, que sem nome e sem vestígios desapareceram também da história. Damiana é exemplo de como o paradigma da ciência positivista a partir dos estudos da antropologia física e da medicina, por exemplo, foram perversos e cruéis; especialmente com os povos originários de toda a América Latina. Sobre tudo, percebo que rememorar a história de Damiana é, de alguma forma, contribuir para a descolonização simbólica de seu corpo e atuar na revisão de sua história.

A pobreza e a miséria comum aos povos indígenas do Brasil, Paraguai e de toda a América Latina refletem um problema estrutural e tem raízes históricas que remontam à ações violentas de colonização. Os povos indígenas foram e ainda são, ao menos a nível de senso comum, avaliados por um olhar moldado a partir de

valores eurocêntricos que consideravam a ciência, a tecnologia e o capital como símbolos de superioridade cultural e intelectual; ignorando o quanto esses pressupostos corroboraram com o preconceito e extermínio de populações inteiras. Os costumes e as práticas ritualísticas indígenas foram julgadas como uma forma atrasada, arcaica de viver e se relacionar com a realidade e a natureza, principalmente por representarem um modo de vida determinado pela sobrevivência sustentável, no qual os avanços tecnológicos e a lógica do consumo não são comuns.

Os povos indígenas da América Latina foram ao longa da história sendo saqueados e dizimados pelo avanço colonial, e hoje estão cada vez mais recolhidos a pequenos dedutos de povoados, sofrendo o sufocamento do modelo capitalista de produção e consumo que domina quase todo o planeta. A comunidade Aché, por exemplo, está cercada por grandes campos de soja e milho implantados pelo modelo agressivo do agronegócio. Enquanto, os Achés, ao contrário da contaminação e da destruição do natural promovidas pelo uso de venenos químicos, mostram-se mais harmoniosos com a natureza e os processos de produção e extração de riquezas, preservando costumes ligados a terra e mesmo a exaltação ritual da Pachamama.

Atualmente, o Paraguai vive um momento econômico positivo, e ainda que pouco se fale sobre sua cultura, faz-se necessário retomar que apesar dos indígenas Guaranis serem o povo mais conhecido da região, ainda assim não se tratam dos únicos, pois no total somam-se 17 povos indígenas distribuídos pela religião, que acabam sendo “esquecidos” frente a cultura marcadamente guerreira e resistente dos Guaranis. Nesse sentido, acredito que trazer ao debate a cultura e resitência identitária da comunidade Aché para os debates acadêmicos é também fazer justiça a força resiliente desse povo, que ainda hoje luta pela sobrevivência de suas tradições.

A história de amiana ainda deu origem a outras duas obras de arte, à saber, a canção “ Kryygi...Kryygimaî “ , com letra de Jorge Eduardo Padula Perkins e música de Rodrigo U. Stottuth; além de uma exposição de artes visuais, que também tiveram como objetivo a ressignificação da biografia de Damiana. Sendo assim, nota-se a dimensão estética que o acontecimento de repatriação dos restos mortais de Damiana Kryygi promoveram no universo das artes e o interesse histórico-sócio-antropológico que o circunscreve. Ainda sobre as restituições, foi interessante

observar que o Museu de la Plata segue devolvendo restos humanos para os povos originários, especialmente na Argentina, local do qual se originam grande parte dos “exemplares” de sua coleção.

Na minha interpretação, essa postura conserva uma conotação política, principalmente ao reconhecer os abusos já realizados pela ciência e em nome dela, e assim, na contramão dessa filosofia, promover a humanização das histórias antes resumidas a fragmentos de corpos em exposição. Outra reflexão importante foi a percepção de como a museologia e as instituições museológicas seguem sendo um espaço de exposição do exótico, e como é comum a todas o descaso com a manutenção e conservação dos acervos por parte dos gestores e governantes que lhes destinam ínfimos recursos físico/financeiros.

Durante este trabalho ocorreu, à guisa de exemplo, o incêndio dos Museu Nacional do Rio de Janeiro, trazendo a tona essa situação de descaso com o patrimônio público, visto que o acervo continha objetos, corpos e artefatos de grande valor simbólico que viraram cinzas. O fogo que consumiu parte do material antropológico preservado no museu, também representou a liberdade de cada corpo consumido, “liberados” de sua função de amostras da “civilização”, livre dos olhares curiosos e da cultura que lhes fez reféns. E de certa forma, foi assim também com Damiana Kryygi, com a diferença que sua liberdade foi sacramentada por vias legais.

Nesse sentido, problematizar a história do povo Aché, a partir de ressignificações estéticas (no cinema e no teatro) geridas pelo caso Damiana, é ainda uma forma de contribuir com o debate acadêmico interdisciplinar, promovendo com isso a valorização da cultura e da resistência dessa comunidade depois do massacre que quase a dizimou.

Tendo essas considerações em destaque, saliento que o cinema – diferente do teatro - é uma ferramenta muito poderosa na arte de contar as histórias, pois por meio dele viaja-se além do espaço e do tempo, sendo possível intermináveis repetições. No etnodocumentário analisado, foi possível observar como a história-corpo de Damiana foi representada de modo a colocar em suspensão os valores eurocêntricos que sustentaram a antropologia do século XIX e a ciência tradicional, ambas assentadas pela arrogância positivista, apresentando justificativas para os etnocídios cometidos. Por isso, considero o produção do diretor Alejándro Mouján, uma obra de crítica decolonial que se erige a partir da ressignificação da história de

Damiana.

Enquanto no teatro temos uma relação entre atores e expectadores direta e visceral, é necessário fazer-se presente no mesmo espaço e tempo para presenciá-lo, nesse encontro reside a beleza do teatro. Guardadas as devidas especificidades, ainda assim, ambos são manifestações com grande potencial de produzir a catarse do público. A potência do teatro, está no encontro ocorrido no momento espaço/tempo presente, enquanto o cinema na sua natureza de longo alcance e reprodutibilidade técnica. Comparar, portanto, essas vivências estéticas, que estruturam-se a partir de linguagens e ferramentas próprias, foi uma maneira de aprofundar a compreensão das relações entre artes e antropologia, e emergir delas mais preparada para entender também a história de luta por sobrevivência da comunidade representada pela menina Kryygi.

Sobre o teatro paraguaio, tive o prazer de encontrar muitos outros grupos de teatro que mantem atividades regulares em espaços alternativos, coletivos, residências artísticas, exatamente como ocorre no Brasil, (talvez no mundo). Encontrei também um importante movimento de teatro amador, fora da capital, o que é ainda mais relevante, porque significa que o teatro existe, mesmo que distante dos grandes centros, mesmo contra todas as adversidades que buscam freá-lo. Assim, tive a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre a arte produzida no Paraguai e observar que ela também acontece longe dos grandes circuitos comerciais, mesmo que ainda careça, por parte do poder público, do reconhecimento de seu papel transformador na promoção da identidade local. Talvez, se o quadro se invertesse, veria-se mais grupos paraguaios, e com maior frequência, presentes em mostras e festivais nacionais e internacionais.

O grupo Hara de Teatro e Dança é representativo no contexto artístico do Paraguai e da América Latina, principalmente pela maneira como conduzem a prática e os laboratórios de pesquisa teatral, no qual é estimulada a imersão completa do ator. Depois de “Damiana, uma história silenciada”, o grupo montou ainda outros espetáculos. Um deles sobre a questão da imigração na América Latina, outro sobre a chegada dos espanhóis no continente durante a expansão colonial, e o último sobre. Portanto, é possível afirmar que suas obras carregam forte teor político e educacional, principalmente quando considera-se que o grupo trabalha preferencialmente com jovens, na intenção de educar e sensibilizar uma nova geração de artistas para seus métodos de trabalho.



O tema é complexo e as possibilidades de reflexão não se esgotam nessa pesquisa, fica muito ainda para ser ouvido, dito e escrito. Os caminhos ainda podem e devem ser multiplicados, mais estudos precisam ser incentivados e, proponho, como possibilidade de continuidade dessa investigação, a possibilidade de um redirecionamento e aprofundamento da questão a partir da expansão dos usos e representações do corpo, para abarcar - além do corpo museologizado, domesticado, restituído e estetizado - a dimensão do corpo selvagem e atuante, as ações expressivas de ritualização ainda praticadas pela comunidade Aché, numa investigação que contemple os discursos dos indígenas enquanto espaços de direito, de incentivo e legitimidade enquanto local de fala e de embate de poderes, para isso seria pertinente o desenvolvimento de uma pesquisa de campo com entrevistas em profundidade - ao molde das narrativas de vida - nas quais criariam-se espaços próprios para fala e recuperação das tradições ainda vivas do povo Aché, num processo de revisão da ordem dos discursos dominantes, e em favor de uma nova ética humanitária não etnicída.

## REFERÊNCIAS

ARREGUY, Marília Etienne. A leitura das emoções e o comportamento violento mapeado no cérebro. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**. Rio de Janeiro: IMS-UERJ, no 20, 2010, p. 1.267-1.292.

AZEVEDO et al. **Guarani Retã**. Realização: UNaM, ENDEPA; CTI, CIMI, ISA, UFGD; CEPAG, CONAPI, SAI, GAT, SPSAJ, CAPI. Editor Bartomeu Melià. 2008. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB\\_institucional/caderno\\_guarani\\_%20portugues.pdf](https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/caderno_guarani_%20portugues.pdf)>. Acessado em: 28 de setembro de 2018.

BALLESTERO, Diego; SARDI, Marina. ENSEÑANZA DE LA ANTROPOLOGÍA FÍSICA EN LA ARGENTINA DE COMIENZOS DE SIGLO XX. ROBERT LEHMANN-NITSCHKE Y LA FORMACIÓN DE DISCÍPULOS / Physical anthropology teaching in the Argentina of the early 20th century. Robert Lehmann-Nitsche and the disciples' format. **Revista del Museo de Antropología**, [S.l.], p. 107-120, jun. 2016. ISSN 1852-4826. Disponible en: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/11881/14681>>. Fecha de acceso: 01 ene. 2018.

BALLESTERO, Diego, **Los espacios de la antropología en la obra de Robert Lehmann-Nitsche, 1894-1938**, TOMO 1, 2013. disponível em <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/33505/Tomo\\_1.%20\(Tomo%20%200\).pdf?sequence=4](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/33505/Tomo_1.%20(Tomo%20%200).pdf?sequence=4)>, acesso em janeiro.2018.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas: Unicamp, 1995. Loc. 792.028 / B228a.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Sociedade e Estado**, [s.l.], v. 31, n. 1, p.15-24, abr. 2016. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-69922016000100002>

BLOM, Philipp. **Ter e manter**: uma história íntima de colecionadores e coleções. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BRAH, A. **Cartografías de la diáspora**: identidades en cuestión. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1983. p.283-350:

CLASTRES, P. **Crônica dos Índios Guayaki**: o que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai. Tradução Tânia Stolze Lima e Janice Caífa. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

CLASTRES, P. Do etnocídio. In Maria Inês Pagliarini Cox. A noção de etnocídio: para pensar a questão do silenciamento das línguas indígenas no Brasil. **POLIFONIA**. Cuiabá, EdUFMT V. 12 N. 1 p. 65-81, 1982.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo : Perspectiva, 2004.

COMPARATO, Fábio Konder. **A afirmação histórica dos Direitos Humanos**. São Paulo: Saraiva, 2001.

CULLETON, Alfredo. O morto como patrimônio cultural e um eventual direito humano ao morto. In: SOARES, Inês Prado; CUREAU, Sandra. **Bens culturais e direitos humanos**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p. 233.

DAVID, Guillermo. **El índio deseado**: soberania étnica y sumisión sagrada. 1ª ed ed. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM. Armand Colin, 2013.

DIDI-HUBERMAN. **O que Vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Que emoção, que emoção**. São Paulo: 34, 1998.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

FANON, Frantz. **Los condenados de la tierra**. Fondo de Cultura Económica. México, 1963.

FASSIN, D. Governar por los cuerpos, políticas de reconocimiento hacia los pobres y los inmigrantes en Francia. **Cuadernos de Antropología Social**, Buenos Aires, n. 17, p. 49-78, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GLISSANT, Édouard. **El discurso antillano**. Colección Nuestros países, Serie Estudios, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2010.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Ed. Dulcina, 2011.

HALL, Gillete; PATRINOS, Harry Anthony. **Pueblos indígenas, pobreza y desarrollo humano en América Latina: 1994-2004 (Resumen ejecutivo). Banco Mundial/Mayo Ediciones.** Disponível em: [http://wbIn0018.worldbank.org/LAC/lacinfoclient.nsf/8d6661f6799ea8a48525673900537f95/3bb82428dd9dbea785257004007c113d/\\$FILE/PueblosIndigenasPobreza\\_resumen\\_es.pdf](http://wbIn0018.worldbank.org/LAC/lacinfoclient.nsf/8d6661f6799ea8a48525673900537f95/3bb82428dd9dbea785257004007c113d/$FILE/PueblosIndigenasPobreza_resumen_es.pdf). Acesso em: 13/05/2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOEL-ABT, K., WINKELMANN, A., The identification and restitution of human remains from an Aché girl named “Damiana”: An interdisciplinary approach. **Annals of Anatomy** (2013), <http://dx.doi.org/10.1016/j.aanat.2013.06.005>

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação.** Tradução de João Wanderley Geraldi. Jan/Fev/Mar/Abr 2002. Nº 19. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acessado em 29 de setembro de 2018.

LA VOZ. El regreso de Damiana. Argentina, 10 jun. 2010. Jornal. Disponível em: <<http://www.lavoz.com.ar/suplementos/temas/el-regreso-de-damiana>>. Acesso em: 09 out. 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MARÉS, Carlos Frederico de Souza Filho. **O renascer dos povos indígenas para o Direito.** Curitiba: Ed. Juruá, 1998.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura:** corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / projetos globais.** Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina:** la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo : Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro.** Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIRANO, Mariza. **Temas ou teorias?** O estatuto das noções de ritual e de performance. Série Antropologia, Brasília, 2006. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie398empdf.pdf>. Acessado em 20 de setembro de 2018. (Trabalho apresentado na mesa-redonda “Do ritual à performance: abordagens teóricas num campo emergente no Brasil”, coordenado por Esther Jean Langdon, 25ª Reunião Brasileira de Antropologia, Goiânia, 13 de junho de 2006)

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). **La colonialidad del saber:** eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000 p.193-238.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental. Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético.** Tradução: Mônica Costa Netto. 2ª Ed, São Paulo; Editora 34, 2009.

RAPAZOTE, João. Antropologia e documentário: da escrita ao cinema. **Doc On-line**, n.03, Dezembro 2007, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 82-113.

RIVERA Cusicanqui, Silvia. **Ch'ixinakax Utxiwa:** una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. 1ª ed. Buenos Aires : Tinta Limón, 2010.

RICHARD, Nelly. Feminismo, Experiencia y representacion. **Revista Iberoamericana de Critica Cultural.** Santiago: Chile. Vol. LXII, Niums. 176-177, Julio-Diciembre 1996; 733-744.

SAILLANT, F.; GENEST, S. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **Antropologia médica:** ancoragens locais, desafios globais. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012. p. 19-36.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano:** da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36807/39529>. Acesso em: 11 jan. 2015.

STAVENHAGEN, Rodolfo. **Los pueblos indígenas y sus derechos:** informes temáticos del relator especial sobre la situación de los Derechos Humanos y las libertades fundamentales de los pueblos indígenas del Consejo de Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas (2002- 2007). México: Unesco. Disponível em: [http://eib.sep.gob.mx/files/libro\\_stavenhagen\\_unesco.pdf](http://eib.sep.gob.mx/files/libro_stavenhagen_unesco.pdf) Acesso em: 10/09/2018.

URQUIDI, Vivian; TEIXEIRA, Vanessa, LANA, Eliana. Questão Indígena na América Latina: Direito Internacional, Novo Constitucionalismo e Organização dos Movimentos Indígena. **Cadernos PROLAM/USP** (ano 8 - vol. 1 - 2008), p. 199 – 222.