

DOSSIÊ – ARTIGOS

boe to paru – bater os pés

boe to paru – foot-tapping

Fredyson Cunha¹

*quando dançamos em círculo, quando batemos os pés
no chão, estamos reconstruindo o som da criação;
estamos recriando o mundo; estamos repetindo o
gesto divino de criar, no presente, a eternidade.*

Daniel Munduruku (2000)

Resumo: uma pesquisa em dança, inicialmente com o povo Bororo e seu Ritual Funerário, ganhou caminhos de pedagogia ao refletir a preparação do corpo do intérprete para a cena, sobretudo no momento do compartilhamento desta experiência com outros corpos e a necessidade de pensar mecanismos e ferramentas que conectassem, em qualquer contexto cultural, nossa ancestralidade aos povos originários e a nós mesmos. Concomitantemente, quando nos referirmos às danças brasileiras, não encontramos as danças e as corporeidades indígenas no lugar de protagonismo em suas manifestações. Estão, nas vezes em que pude investigar, compondo parte de um enredo em outras danças; quando na verdade, sem reducionismos, são as primeiras manifestações dançadas dos primeiros habitantes do Brasil. Danças de matrizes indígenas são, portanto, fundantes do que se pode nomear de brasileiras.

Palavras-chave: Danças brasileiras; povos indígenas; dança.

Abstract: a dance research, at the beginning with the Bororo people and their Funeral Ritual, became a teaching method when thinking about the artist's physical training for the scene, especially when sharing this experience with other bodies and the need to find tools that could connect, in any cultural context, our ancestry to the native peoples' and to ourselves.

At the same time, when talking about Brazilian dances, indigenous dances are not the leading figure. As I could see in my research, they are often part of a plot in other dances when, in fact, they are the first dances performed by the first inhabitants of Brazil. Therefore, indigenous dances are the founders of what can be named Brazilian dances.

Keywords: brazilian dances, indigenous peoples, dance.

Antes de qualquer leitura deste trabalho é necessário estabelecer um acordo: isto não é uma dança indígena, isto é uma dança inventada. Desta forma consigo organizar em mim e em quem desta dança compartilha, lugares democráticos de reflexão e pertencimento, bem como uma ética epistemológica que amplie nossos horizontes de relacionamento com outros saberes de forma igualitária.

Para contextualizar é necessário fazer um pequeno percurso sobre o momento em que fui tocado pelo povo Bororo e seu Ritual Funerário, ponto de partida para esta reflexão.

¹ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo.

No ano de 2000, em Cuiabá, minha cidade natal, conversava com uma amiga sobre a morte como um tema que me interessava e me inquietava, ao ponto de provocar uma dança em mim. Assunto amplo, inerente a todos nós, e que não encontrava ancoragem. Naquele momento ela me apresentou os Bororo e seu Ritual Funerário, falou um pouco de suas complexidades, de suas etapas, de como era um elemento fundamental na organização social. Aquele foi o momento do encontro.



Imagem 1 - Meruri vista do morro – 2006 – acervo do autor



Imagem 2 - Meruri vista do pátio da missão salesiana – 2006 – acervo do autor



Imagem 3 - Garças – reserva de Meruri – 2007 – acervo do autor



Imagem 4 - Meruri – 2007 – brincadeiras dançadas no pátio – acervo do autor

A partir dali fui buscar informações sobre aquele povo indígena, primeiro em fontes publicadas no Museu Rondon e na Biblioteca Central da UFMT. O passo seguinte veio com o ingresso no Mestrado em Artes na Unicamp (2006/2008). Um grande período de tempo entre a conversa inicial e a etapa seguinte com a pesquisa acadêmica. Amadurecimento necessário para que eu pudesse realizar os trabalhos de campo e, efetivamente, conviver com os Bororo.

Os meus diários de campo são o relato de minhas observações e sensações vivenciadas ao longo do tempo em que estive na aldeia de Meruri, nas seguintes datas:

27 e 28 de janeiro de 2006;
22 a 31 de julho de 2006;
27 de janeiro a 01 de fevereiro de 2007;
21 a 23 de julho de 2007;

02 e 03 de fevereiro e 01 a 04 de março de 2008 (primeiro momento para acertar a apresentação na aldeia – segundo momento para a apresentação no Baíto)

Este foi o tempo de convivência com os Bororo e seu cotidiano, num caminho que foi se delineando com delicadeza, estranheza, troca e respeito. (Cunha, 2008. p. 32).

As idas a campo acima relacionadas foram as primeiras, incluídas nas etapas da pesquisa de mestrado. Em anos seguintes estive em Meruri por mais duas ocasiões, em visitas sociais para rever amigos Bororos e salesianos, meus compadres e meu afilhado Elias, que me foi dado em batismo nos ritos da igreja católica em 2008.

Com o trabalho de campo, pude perceber que a complexidade daquele povo era maior do que diziam as pesquisas, pela deficiência mesmo de apreender uma sociedade constituída em símbolos que não são os dela. Contextos culturais que se interpenetram, supondo uma relação ética de contato, são traduzidos no que Haroldo de Campos chamou de Transcriação (TÁPIA, 2013). A narrativa é de quem narra, por mais simplória que seja a frase, mas nos mostra que a fala que temos do outro é construída por nossas experiências e visões de mundo, nossa subjetividade se sobrepõe à do outro. Isto não é bom ou ruim em si, mas desloca e reconstrói imaginários ao gosto de quem detém a hegemonia da comunicação das coisas. Aqui, também, reforço o que disse no início: esta não é uma dança indígena. E, em não sendo, a construção dessa pedagogia alimentada em meu corpo (inicialmente), passa por códigos de leitura em contextos culturais que se juntam de modo muito particular na pesquisa de corpo e em como as experiências, sensações e emoções são fruto de uma via que une as minhas vivências e possibilidades de leituras que fazem sentido. Tápia, em 2013, ao tratar das traduções de Haroldo de Campos na literatura e na poesia, dá uma pista importante que amplio para o trabalho de corpo que me propus a realizar. Ele nos diz que “a tradução de uma obra de arte verbal é uma prática semiótica especial”, pois, “visa a surpreender o intracódigo que opera no interior do poema de partida e redesenhá-la no poema de chegada” (p. 155). É bem claro que a obra não trata da pesquisa em dança, mas oferece caminhos similares no entendimento de como códigos/signos ao serem comunicados em outros contextos, necessitam de ancoragem na saída e na chegada. A forma como absorvemos (eu, em particular) o trabalho de campo entre os Bororo, reforçou em mim, como um espelho reverso, o que eu sou e o que eu não sou, numa relação muito próxima com o que Novaes (1993) se referiu ao cruzar antropologia, psicanálise e subjetividade nas representações dos próprios Bororos sobre si e sobre os outros. Numa lógica de trocas entre significantes e significados corporais, que se fazia entre dois portos: tradução/transcriação/transculturação. É desse encontro reflexivo, levando em conta múltiplos aspectos da existência que surge em forma de pedagogia/treinamento corporal a amálgama entre línguas diferentes, linguagens, corpos, tempos e espaços moventes e aproximativos, costurando fundamentos de teores distintos, mas buscando as vias de comunicação pelo corpo, universalmente, e pela dança, especificamente.

Não é meu objetivo entrar em detalhes sobre o Ritual Funerário dos Bororo. As referências são fartas e facilmente encontradas em bibliotecas e nas buscas na internet. Este panorama de pesquisa atravessa décadas e pontos de vista que ora se tocam, ora se distanciam. Os salesianos Albisetti e Venturelli (1962, 1969 e 1976) dão o testemunho em sua etnografia da centenária presença de sua ordem religiosa dentro das terras Bororo. Lévi-Strauss (1969 e 1996) na antropologia estrutural, traça com “o pensamento selvagem e tristes trópicos” um panorama de como as sociedades ditas primitivas não o eram, apenas operavam/operam de modo distinto do pensamento social ocidental branco-dominante. Ochôa (1997, 2001 e 2005), padre salesiano residente há mais de 60 anos nas terras de

Meruri, grande referência para todos os pesquisadores, sejam da academia ou os próprios indígenas ao fazerem uso de seu imenso acervo pessoal guardado nas instalações da missão salesiana onde reside. E, mais recentemente, como referências acadêmicas posso elencar Viertler (1991), Novaes (1993) e Canevacci (2012) que tratam, com olhares distintos, dos aspectos estruturantes da sociedade Bororo. São inúmeros os caminhos de busca, os que trago aqui contribuíram em diálogo direto nas minhas pesquisas de mestrado e doutorado.

O objetivo principal deste trabalho é o de compartilhar um pedaço da experiência entre os Bororo e de como, a partir dali, tenho refletido sobre a construção de uma pedagogia de preparação para o corpo do artista da cena que se baseia nas experiências que tive e ampliei ao longo destes anos imerso neste processo de pesquisa.

De todo modo, para que as imagens nos povoem, descrevo livremente um pouco deste ritual. Importante registrar que hoje é raríssimo de acontecer por conta da transformação e genocídio cultural a que estão submetidos. Os ritos de enterro entre os Bororo, hoje, são em sua quase totalidade ligados à religião católica, devido as missões salesianas estarem instaladas nas aldeias há mais de cem anos. Mesmo havendo movimentos de retomada de suas práticas fúnebres, a resistência é grande por parte daqueles que se converteram ao cristianismo.

A organização sócio-espacial das aldeias Bororo é circular, como observamos em muitos povos indígenas. Sua originalidade se dá nas divisões clânicas contidas neste círculo. São oito clãs ancestrais, desde a construção dos mitos originais da criação. Dois lados, opostos e complementares, dois grandes grupos com quatro clãs cada, fazem o equilíbrio das relações humanas e do mundo não visível se harmonizarem. São os Ecerae (txeráe) e os Tugarege (tugarêguê). No centro da aldeia fica a casa dos homens, a casa sagrada, o Baíto. À sua volta e dentro dela acontecem a maioria das etapas do ritual de enterro.

Nos escritos de Fernando de Tacca (2001) encontrei um relato de Rondon, registrado em 1953, que nos dá uma rápida dimensão dos acontecimentos durante o funeral; em quase todos os autores e autoras que citei anteriormente encontraremos relatos, até mais bem detalhados sobre este ritual do que este que apresento abaixo. No entanto, Rondon, filho da terra, figura controversa a serviço do Estado, teve longuíssima convivência com várias etnias e tem importantes registros de suas andanças, sobretudo com o povo Bororo, vejamos:

Assim o fato que apreciei de um cadáver de mulher, que, enterrado perto do Baíto, era desenterrado todas as manhãs para ser molhado, e no oitavo dia levado para uma lagoa distante, onde o descarnavam quatro índios, até que os ossos, depois de lavados, ficassem bem brancos, era um quadro de arrepiar os cabelos; não tomei um filme por muitas razões e a mais forte é que eles fazem tudo isto antes da luz do dia, conforme a vontade do Bôpe... Quando morreu essa mulher, todos os parentes vieram junto à defunta que estava inteiramente untada de Nonôgo (urucum), e sobre ela deixaram correr o sangue que jorrava de centenas de talhos e arranhões feitos sobre si mesmas com umas conchas afiadas... Enquanto essas mulheres se maltratavam deste modo, a defunta jazia sob um banho de sangue que lhe era oferecido, como última relíquia, por suas amigas; ao redor o Bacorôro especial do funeral, sustentado por todos os Boemejêras, estes untados de encarnado e agitando os Bápús compassadamente, trovejava – pode-se dizer, comparando bem, pelo ruído de seus passos pesados e ritmo gutural de seu canto, e a zoadas de chocalhos nessa hora sacudidos com toda a impetuosidade. O pó asfixiava, as mulheres bradavam as boas qualidades da defunta, outras se cortavam em prantos; sangue e lágrimas misturavam-se; o solo estremecia sob os pés dos chefes Borôro com o “Parico”, que dava àqueles vultos vermelhos e

suarentos, de rostos contraídos pela febre dessas doenças, a impressão infernal e assustadora de oriundos de uma visão apocalíptica. (TACCA, 2001, p. 46/47).

Durante um funeral, outros eventos são realizados, interdições são proclamadas e o luto é vivido nas expressões do corpo, é necessário mostrar para a comunidade da aldeia uma tristeza visível. Todas as cerimônias fúnebres são protagonizadas por um indígena jovem, este bailarino ritual recebe o nome de Aroe Maiwu (alma nova). Ele será, daquele momento até o enterro definitivo, que pode levar meses, o representante do morto. Da mesma forma, um conjunto parental é nomeado para o morto, todos esses parentes são ritualísticos e, sempre, via de regra, são do lado oposto do clã ao qual o finado pertencia: se morre um Ecerae, os representantes serão Tugarege e vice-versa.

A presença de um bailarino ritual foi um fio condutor de grande importância para meus trabalhos. Busquei saber quais eram suas atribuições, que danças executava, se havia e como era o treinamento, como era feita a escolha e que sensações e emoções estavam envolvidas naquele papel tão importante. Mas para isso as perguntas diretas, de uma ansiedade inicial, não me frutificaram em grandes descobertas. O tempo pacientemente silencioso me abriu outras portas, a convivência diária nos períodos em que realizava os trabalhos de campo estreitou as distâncias e assim, apenas com meu corpo e minhas percepções pude me alimentar do que tanto buscava.

Pouco depois do início deste artigo, acrescento o tempo que dediquei ao trabalho de campo e minha permanência em Meruri durante o processo de pesquisa de mestrado, o que considero o mais importante para o caminho construído nestes anos. O primeiro momento foi carregado de expectativas e muita ansiedade, atropelando silêncios e querendo colocar tudo em movimento acelerado. A partir do segundo tempo de permanência pude desacelerar. “Desta forma, fui colocando meu corpo em sintonia com o tempo daquele espaço e percebendo como as minhas necessidades eram muito mais imediatas, tudo deveria ser mais rápido”. (CUNHA, 2008, p. 48). Com o tempo, pude me colocar inteiramente disponível “para sentir detalhes, viver o cotidiano sem pressa [...] com “esse maior contato me permitiu ser cauteloso, encontrar um ritmo onde eu pudesse também respeitar a necessidade do meu corpo em estabelecer esta relação passo a passo, me abrindo com sensibilidade e rigor para estar com o meu corpo na pesquisa”. (CUNHA, 2008, p. 48). Deste ponto em diante, guardadas as devidas dinâmicas de tempo e acontecimentos, a permanência em Meruri sempre foi prazerosa e me preencheu de afetos, sensações, vivências e histórias que vou costurando à minha vida na Docência e na Arte.



Imagem 5 - Meruri – primeiro encontro – 2006 – foto Cristina Fortuna



Imagem 6 - apresentação do primeiro roteiro de movimentos no Baíto – casa sagrada Meruri – 2008 – foto Cristina Fortuna

No momento em que retorno de Meruri, inicio os laboratórios de corpo nas salas de dança do Instituto de Artes da Unicamp. O objetivo era pesquisar sobre a experiência em campo nas aldeias Bororo e que o corpo expressasse suas vivências, costuradas com minhas histórias pessoais, minhas subjetividades e formas de elaborar todo o processo para criar uma dança original como escrita na construção de um espetáculo para apreciação pública.

No contexto urbano, dentro da sala de dança, transbordo “um corpo impregnado das vivências do campo. Neste momento, as experiências que o corpo vivencia seguem uma ordem não-linear”. (CUNHA, 2008, p. 73). O corpo move-se reflexivamente, produzindo um dínamo de energia que se alimenta “na constância do trabalho de investigação do movimento e de sua reflexão. O corpo dança dentro das imagens que constrói a partir de suas memórias”. (CUNHA, 2008, p. 73) O que move-pensa, o que pensa-move, numa trama mediada pelos caminhos vividos e escolhidos pelo intérprete.

Sobre o processo de criação de Brevidade e sua apresentação, Baptistella (2015), disse o seguinte: “o bailarino relata que, ao pisar a terra da aldeia Bororo, de Meruri, assim como ter a visão da vegetação do cerrado, do riacho da aldeia e das feições das pessoas, reavivaram memórias, personagens e acontecimentos de sua história pessoal”. (p. 140). Essas palavras surgem da observação e do diálogo com a autora na construção do espetáculo, que teve seu acompanhamento na feitura e na provocação e questionamentos das escolhas, uma orientação artística carregada de afeto. Ela ainda prossegue, em outra etapa do processo, já em fase de apresentações públicas, com o olhar atento e profundo para identificar na cena, o sentido simbólico do que se fazia presente:

“do ritual Bororo para o processo de criação e para o espetáculo, persistiram, em seu próprio corpo: ossos pintados, marcas pretas de resina e amarrações com cabelos e sisal nas pernas, elementos com significados profundos em sua arte, em sua obra. [...] É sensível à percepção de quem o assiste, o peso e a densidade, mas também o respeito e o cuidado com a ancestralidade e com uma sabedoria que é anterior à existência do sujeito e que permanece mesmo quando ele morre”. (BAPTISTELLA, 2015, p. 141)



Imagem 7 - Processo de pesquisa de Brevidade – 2012 – foto Lígia Jardim



Imagem 8 - Processo de pesquisa de Brevidade – 2012 – foto Lígia Jardim



Imagem 9 - Processo de pesquisa de Brevidade – 2012 – foto Lígia Jardim

As palavras de Baptistella (2015) são importantes porque acompanham um extenso período da pesquisa entre a academia e os palcos. Dando uma visão profunda das transformações no meu corpo de intérprete e de como, a partir do caminho artístico-pedagógico que fui traçando, pude abrir outros espaços de compartilhamento com a própria autora, que também é artista da dança e com outros corpos dançantes que se interessaram por esta reflexão corporificada.

Com a conclusão do mestrado, danço a pesquisa Brevidade. Um capítulo se encerra e passo, de forma autônoma a pesquisar, a partir das danças indígenas, sobretudo das batidas de pé no chão, formas de instrumentalizar o corpo para a cena. O espetáculo que dancei na conclusão do mestrado continua em processo, fomentando outros caminhos e demarcando, ainda em frágil construção, uma pedagogia de compartilhamento, de trocas com outros artistas e de discussões sobre o lugar das danças indígenas no grande pensamento que a expressão ‘danças brasileiras’ abarca no imaginário de corpo e protagonismo que os povos indígenas influem em nós, dançantes brasileiras e brasileiros.

As reflexões continuam numa pesquisa de doutorado em Artes da Cena, na mesma Unicamp, em vias de conclusão; e que apontam mais fortemente o meu desejo de refletir sobre as questões que relatei no parágrafo anterior.



Imagem 10 - Brevidade – Parque da Água Branca/SP – 2017- foto João Maria



Imagem 12 - Brevidade – Parque da Água Branca/SP – 2017- foto João Maria



Imagem 11 - Brevidade – Parque da Água Branca/SP – 2017- foto João Maria



Imagem 13 - Brevidade – Parque da Água Branca/SP – 2017- foto João Maria



Imagem 14 - Brevidade – Parque da Água Branca/SP – 2017- foto João Maria

Assim, após experimentar no meu corpo formas de instrumentalizá-lo para continuar dançando Brevidade, encontrei outros interlocutores dançantes que se interessaram pela pesquisa e, dessa forma, para experimentar no corpo do outro, fui construindo uma didática de compartilhamento, de forma dialogada. Em mim, a organização ainda era aleatória, me exercitava conforme a demanda do momento, não tinha pensado em dinâmicas, densidades e conduções para outros corpos. Considero este um grande salto para a minha relação de intérprete com a nova relação de condutor/orientador de um caminho de pesquisa externa ao meu corpo.

Pequenos grupos, pequenas oficinas, períodos de convivência e trocas que vão se ampliando; fui abrindo os campos de atuação para pessoas interessadas, sempre aos poucos e com cautela para não cair em um lugar formatado de uma dança que se dança como produto. Cada pessoa que se aproxima para bater os pés é corresponsável dentro do grupo. Todas e todos trazem em seus corpos suas escritas, subjetividades, visões de ancestralidade, jeitos de dançar e modos de pensar a dança. Essa mistura produz unidade sem, no entanto, cair em uniformizações e dicotomias entre o certo e o errado, o feio e o bonito, o profundo e o superficial. A unidade a que me refiro está na forma particular de se mover e compreender a invenção desta dança alimentada por matrizes indígenas, permitindo que no grupo se reconheça cada pessoa como única. A unidade está na pluralidade de expressões dançadas a partir das batidas de pé e todos os outros elementos encadeados neste processo de trocas e aprendizagem.



Imagem 15 - Centro de Referência da Dança/SP – Boe to Paru – 2018 – foto Angela Oskar



Imagem 16 - CRD/SP – Parque da Água Branca – Boe to Paru – 2018 – foto Angela Oskar



Imagem 17 - CRD/SP – Parque da Água Branca – Boe to Parú – 2018 – foto Angela Oskar

A organização que me inspira é a da observação do cotidiano dos lugares por onde andei, aldeias Bororo, Paresí, Xavante, bem como farto acervo de imagens documentais e, por isso, considero o conteúdo que ora compartilho, ínfimo diante da diversidade de povos indígenas no Brasil e de suas expressões culturais como forma de construção de pertencimento e subjetividades.

Em língua Bororo, Bater os Pés pode ser traduzido por Boe to Parú. Os dicionários Bororo, elaborado por Ochôa (1997 e 2005) dizem o seguinte:

Boe to: bater. (p. 46 e 74)

Parú: pé, princípio, base, sopé, rumo, início, foz (em outros contextos também poderia ser BURE, que também denomina pé e base).(132 e 203)

Com a nomeação, como um ritual de existência, passo a elaborar, segundo as minhas vivências, um jeito de proporcionar de forma não-linear grupos de movimentos simbolizados no cotidiano. Gestos que estão presentes em várias as etnias, que pude observar nos Bororo por serem o grupo com o qual passei mais tempo.

Os fundamentos agora se materializam, principalmente, nas batidas dos pés. E das batidas se desdobram compassos binários, os tempos próprios de cada execução, deslocamentos, carregamentos, remadas, roçadas, varridas, modelagens, lutas ou enfrentamentos, vibrações corporais, jogos, animais simbolizados, sons inventados como música ou cenários sonoros, objetos como o arco que simboliza as tensões dos eixos do corpo e outros elementos que estão em processo de maturação para compartilhamento.

Como disse anteriormente, as vivências que nos impregnam vão construindo relações cada vez mais complexas de conhecimento e formas de atuação na vida. Minha formação de intérprete contribui sobremaneira para elaborar estratégias pedagógicas de diálogo. Dessa forma, os anos de formação em balé, dança contemporânea, teatro, danças de matrizes africanas, danças populares incutiu em mim recursos combinados para o encontro proposto no corpo de outros e outras dançantes. Boe to Parú é, também, fruto de todas as danças que dancei, todas as pedagogias que me formaram; mas, ao mesmo tempo, caminho novo cheio de possibilidades para a dança brasileira.

Cada um desses elementos se abre em múltiplas possibilidades, não pretendo discorrer sobre eles, não pretendo descrevê-los neste momento. Este trabalho, futuramente, estará disponível na conclusão da tese de doutorado que ora me envolve. Mas é importante dizer que, ao fazer uso destes elementos, suas origens são respeitadas e o trabalho se desenvolve a partir de uma nova contextualização para que cada participante, cada dançante possa se reconhecer em suas subjetividades, suas ancestralidades e caminhos que traçou para si.

A contribuição de cada dançante é fundamental para que o trabalho se dê, e por isso tenho cautela com as trocas. Neste caso não é aula formatada em que, alimentado pelo capitalismo, sou pago e entrego um produto para satisfação do consumidor. Não há consumo, mas partilhamentos.

Quando me coloco na construção/reflexão de uma pedagogia, penso prioritariamente na autonomia dos corpos. Esta não acontece no ilhamento, mas na conexão com o outro. E em múltiplos estágios de trocas, assim como as muitas etapas de que falei no início sobre o Ritual Funerário Bororo, que traz na morte a ressignificação da vida, podemos tecer uma pedagogia em danças brasileiras alimentadas pelas matrizes indígenas, onde a pluralidade de povos e suas manifestações nos dão infinitos caminhos de existir e dançar.

Referências

ALBISETTI, C.; VENTURELLI, A. J. *Enciclopédia Bororo vol. 1 – vocabulários e etnografia*. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco, 1962.

_____. *Enciclopédia Bororo vol. 2 – lendas e antropônimos*. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco, 1969.

_____. *Enciclopédia Bororo vol. 3 – textos dos cantos de caça e pesca*. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco, 1976.

BAPTISTELLA, Rosana. Brevidade – uma dança autorrepresentacional em diálogo com rituais funerários dos índios Bororo (p. 138/144). *Revista Gama, estudos artísticos*, Lisboa, v. 3, n. 5, 2015.

CANEVACCI, Massimo. *A linha de pó: a cultura bororo entre tradição, mutação e auto-representação*. São Paulo. Annablume, 2012.

CUNHA, Fredyson. *Koborireboe: uma experiência em dança com os índios bororo da aldeia de meruri em Mato Grosso*. 2008. Dissertação de mestrado - Unicamp, Campinas, SP, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP. Papyrus, 1969.

_____. *Tristes trópicos*. Tradução: Rosa Freire D’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp, 1993.

OCHÔA, Gonçalo. *Pequeno dicionário bororo-português: a serviço da escola bororo*. Campo Grande: UCDB, 1997.

_____. *Pequeno dicionário português-bororo: a serviço da escola bororo*. Campo Grande: UCDB, 2005.

TACCA, Fernando de. *A imagética da comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas, SP: Papyrus, 2001. Coleção Campo Imagético.

TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (Org.). *Haroldo de Campos – transcrição*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VIERTLER, Renatte Brigitte. *A refeição das almas: uma interpretação etnográfica do funeral dos bororo*. São Paulo: HUCITEC, 1991.

WAI'Á e o Mundo Xavante. Direção e produção: Rodrigo Guim. 2000. Filmado em Sony Handycam Digital Hi8. (38 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=glp_vbxs8v4&t=195s>. Acesso em: 24/11/2019.

Sobre o autor

Fredyson Cunha graduou-se em Educação Física pela Universidade Federal de Mato Grosso; Mestrado em Artes e Doutorando em Artes da Cena pela Unicamp. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. Artista da Dança e pesquisador de danças brasileiras, com especial interesse pelas matrizes afroindígenas.

E-mail: fredysoncunha@terra.com.br.