

POPOL VUH: UMA LEITURA POÉTICA

Dra. Maris A. Viana (UFSC)

Resumo:

Um grupo de jovens e artistas criou e produziu uma *performance*, a partir da leitura do poema maia-quiché *Popol Vuh*, escrito em meados do século XVI, pelos quichés. Compartilhada com o público, o experimento cênico aconteceu como um processo colaborativo de criação e remete a elementos do contexto literário do poema, que trata da origem do homem americano, feito da pasta do milho. A pesquisa partiu do contexto literário do poema evoluindo para as práticas do teatro, passando pela interação corporal do participante e a configuração dos espaços da rua, como espaço cênico. Em percurso, o público interagiu com os atuantes nos diferentes espaços locados cenicamente. O processo de investigação transitou entre as fronteiras do individual e do coletivo, do real e do ficcional, do social e do cultural. Da aproximação com essa narrativa foi possível uma leitura poética da cosmogonia ameríndia construída das redes de interações que se autogeraram ao longo dessa pesquisa interdisciplinar.

Palavras-chave: poema *Popol Vuh*, *performance* cênica, pesquisa interdisciplinar.

1. Introdução

Esse artigo pretende o relato de um experimento cênico que partiu da investigação do poema maia-quiché *Popol Vuh*, por um grupo de jovens e profissionais da música, da dança e do teatro. A transposição dos elementos presentes na cosmogonia ameríndia, escrita pelos quichés da Guatemala, no século XVI, aconteceu como um processo criativo que resultou em uma *performance* compartilhada com o público, em 2009. O poema é considerado um clássico americano indígena e, de acordo com o estudioso da cultura ameríndia Gordon Brotherston, **qualquer descrição competente da gênese americana terá de deter-se no *Popol Vuh***. (BROTHERSTON, 1992. p. 11). Este é conhecido como a **Bíblia** desse continente. Dividido em quatro Cantos, o poema em versos, relata a aventura dos deuses para modelarem e darem vida aos primeiros homens desse continente, feitos da pasta do milho. O processo criativo nesse artigo é visto na perspectiva de como o grupo de pesquisa se aproximou do contexto literário do poema, que remete ao imaginário dos povos pré-colombianos.

Para Adrián Recinos, a existência de uma literatura pré-colombiana permaneceu ignorada até o século XIX. As narrações do povo maia de **Yucatán e dos quichés e cakchiqueles da Guatemala** foram as que mais se destacaram pela qualidade. (RECINOS, 1960. p. 8). No artigo *La percepción de las prácticas textuales ameríndias: apuntes para un debate interdisciplinario*, Martin Lienhard discute a questão *Prácticas discursivas indígenas destinadas al otro* e assinala que, desde a época colonial, as coletividades indígenas aprenderam a negociar sua situação sob novas condições sociais. Nesse sistema de comunicação, essa coletividade desempenha o papel de emissor de um discurso destinado a um interlocutor que está fora dele, como as autoridades coloniais, as autoridades republicanas e, mais tarde, a opinião pública. Em virtude dessas limitações de comunicação, as coletividades indígenas criaram um discurso especial, segundo Lienhard, adaptado ao horizonte de compreensão e de expectativas do interlocutor *extraño*.

(LIENHARD, 1995. p. 174).

O *Popol Vuh* escrito na língua quiché incorpora o alfabeto do colonizador europeu, que já se encontrava presente no continente americano. Ao reconhecer essa narrativa como proposta de um modo de vida defendida pelos quichés de hoje, Brotherston recorre às palavras de Rigoberta Menchú que afirma: **o *Popol Vuh* serve como uma carta constitucional dessa nação e, de modo geral, da sociedade humana**. Na opinião do estudioso, o *Popol Vuh* invoca e honra as espécies e as forças vitais que preencheram essa cosmogonia. Quando fala sobre a criação das pessoas de milho, Brotherston comenta que, **desenvolvida como o produto mais importante das montanhas no terceiro milênio antes de Cristo, o próprio milho declara a filosofia segundo a qual somos o que comemos**. O milho, assim intensificado pelo desejo da personagem *Xmucane* e pela audácia dos personagens dos gêmeos *Hun Ah Pu e X Balam Ke*, seus netos, resolve o antagonismo entre a figura do agricultor e a do caçador. (BROTHERSTON, 1992. p. 37).

O contato com o universo narrativo do poema foi, desde o início, pautado na recepção, pois o material pedagógico que se autogerou, ao longo do processo de leitura, foi direcionado para a possibilidade de transposição de seus elementos para a produção de uma encenação a ser compartilhada com o público. A leitura do poema resultou em um processo criativo, com os participantes da pesquisa atuando como produtores de conhecimento, ao transitarem da aproximação do texto literário para a prática do fazer teatral. A leitura mediada pelas ideias dos estudiosos que somaram a essa pesquisa foi motivada pelo potencial sugestivo de suas palavras escritas em quiché e do jogo com a sua pronúncia em voz alta. A versão do poema utilizada como referência na pesquisa, foi uma edição bilíngue traduzida para o português e acompanhada da versão em quiché. Composto em versos, as leituras do poema instigaram o grupo à pesquisa sonora e musical, que resultou na composição de melodias e na fabricação de instrumentos musicais.

A leitura poética dessa narrativa pode ser considerada na perspectiva do jogo interativo entre o processo de apropriação das situações inspiradas em seus episódios épicos, em seus personagens fantásticos, que recriados cenicamente, assumiram novos significados. Esse artigo traz referências sobre os procedimentos cênicos que contribuíram para que o experimento artístico fosse construído, servindo de pistas que apontam para as práticas teatrais, que fazem do encontro de diferentes meios de expressão da linguagem, a possibilidade de criar e produzir novos conhecimentos. Quando fala do fazer artístico, Georg-Hans Gadamer afirma que a escolha e a configuração da matéria eleita pelo artista não é produto da livre arbitrariedade, nem pura e simples expressão de sua interioridade. Pelo contrário, o artista fala de *ânimos* preparados e elege, para isso, o que lhe parece resultar no efeito desejado. (GADAMER, 1992. p. 181).

A aproximação como o contexto literário da narrativa, também motivou o grupo à exploração de elementos da natureza em seu estado bruto como o barro, a madeira e o fogo. Os materiais eleitos pelo grupo ao longo desse processo de aproximação foram utilizados na confecção artesanal das máscaras, na produção das peças do figurino e dos adereços, na confecção dos bonecos e nos demais artefatos cênicos que configuraram os acontecimentos cênicos que estruturaram a encenação. O processo interativo com o poema, também inspirou a ocupação de diferentes espaços externos ao teatro, onde o grupo se reuniu semanalmente para trabalhar. O modo como Maurice Merleau-Ponty fala do espaço, pode elucidar como o espaço cênico se constituiu de forma interativa, nesse experimento cênico:

(...) O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões. (MERLEAU-PONTY, 1999. p. 328).

A encenação transitou de uma pequena sala a um corredor com piso de cimento e um gramado. Os estudos realizados, por Renato Cohen, no teatro podem contribuir para elucidar como os acontecimentos cênicos se organizaram para estruturar a encenação nomeada pelo grupo de **Ato Performático: Popol Vuh**. Sendo um dos procedimentos que é próprio do *work in process*, o autor ressalta o que ele chama de *signagem*, que é utilizado como referência do discurso da *mise-en-scène*. Com uma *signagem* que tem dimensão literal, simbólica e mitológica, a cena persegue **uma imagem-texto sintética, emocional, conotativa, ou do signo-dança, mãe do teatro, imaginado por Artaud**. (COHEN, 2004, p. 27).

Esses acontecimentos movimentam-se a partir de elementos e situações inspirados pelo potencial imagético do relato maia-quiché. O acontecimento cênico que dá início a encenação **Recepcionando o público** se construiu motivado pela atmosfera sugerida pela presença do silêncio e da calma na narrativa maia-quiché. O fragmento do poema que dá início a narrativa é envolvida pela atmosfera do silêncio e da calma, como mostra o verso 100 do Primeiro Canto:

Aqui está a narração
Dessas coisas:
Na verdade, ainda estava quieto,
Na verdade, ainda estava silencioso.
Estava quieto.
Na verdade estava calmo. (BROTHERSTON, Gordon;
MEDEIROS, Sérgio, 2007. p. 45).

Na encenação, os atuentes recebem o público em uma sala que é fechada e escura, onde são submetidos ao silêncio. Em seguida, acontece à queima do enxofre, que para os atuentes, significa uma das maneiras de representar a presença do invasor europeu no continente americano, como sugere a narrativa maia-quiché. Ao sair da sala fechada e abafada pelo odor do enxofre, o público percorre um corredor, onde encontram corpos estirados no chão, com aparência de estarem sem vida. Esse acontecimento cênico **Velamento da cristandade** reforça para os atuentes, a ideia da presença do colonizador europeu e sua possível influência na cultura da América Central. Como mostra o verso 8.490, do Quarto Canto do poema:

(...)
Ahav Qo Tuha
Foi a décima geração.
O Senhor Cristóvão, como era chamado.
Governou na presença do povo castelhano. (BROTHERSTON,
Gordon; MEDEIROS, Sérgio, 2007. p. 147).

O uso de velas acesas entre os corpos com aparência de incinerados, nesse corredor, representa para os atuentes a prática de cultos cristãos. Do corredor, o público chega a um gramado, onde são recebidos pela figura do **Ídolo**, com as boas vindas. Essa figura, configurada cenicamente, foi inspirada na soberba do personagem da narrativa *Vuqub*

Kaqix (sete papagaio), que se vangloriava de seus poderes sobre as pessoas. Tal personagem aparece nos versos 830 – 840 do Segundo Canto do poema:

(...)
Mas houve alguém que se vangloriou de sua situação,
Vuqub Kaqix (Sete Papagaio) era seu nome,
(...)
Sou grande e guiarei
As pessoas construídas,
As pessoas modeladas.
Sou seu Sol,
E sou sua luz,
E serei também sua Lua quando aparecer uma.
Forte é a minha luminosidade!
Sou o caminho
E sou a direção para as pessoas. (BROTHERSTON, Gordon;
MEDEIROS, Sérgio, 2007. p. 81).

O **Ídolo**, como única figura que na encenação utiliza da expressão verbal para se comunicar, recebe o público recitando o início do Primeiro Canto do poema. Esse fragmento situa o público que a narrativa foi escrita na cidade de Quiché. No gramado uma jovem dança entre os arbustos, ao som de uma melodia que inicia com um mantra e termina com uma percussão corporal produzida por seis atuantes. Esse acontecimento cênico **Fertilidade** trás a dupla de brincalhões que representa os personagens dos gêmeos, no momento da narrativa em que disfarçados vencem seus inimigos, os senhores de *Xibalba*. Na narrativa essa dupla aparece como heróis por vingarem a morte do pai, assassinado no passado por esses Senhores, que reinam no inframundo. Eles são desafiados a lutarem contra esses Senhores, mas diferente do pai, eles saem vencedores das muitas provas a que são submetidos. Esse acontecimento cênico, *Gêmeos: Hun Ah Pu e X Balam Ke* foi inspirado no momento da narrativa em que os gêmeos se apresentam aos Senhores de *Xibalba*, disfarçados dos personagens de *Xulu* (Pobre) e *Pakam* (Rico), conforme mostram os versos 4.140 – 4.190 do Terceiro Canto do poema:

Estes são seus nomes:
Xulu (Pobre)
E Pakam (Rico);
Eles eram sábios instruídos.
“Por meio de vocês poderemos ser indagados
Pelos Governantes de Xibalba
Sobre nossa morte.
(...)
Então será declarada
Essa nossa profecia
Que declaramos a vocês,”
Disseram Hun Ah Pu
E X Balam Ke
Quando eles profetizaram
O que sabiam sobre sua morte. (BROTHERSTON, Gordon;
MEDEIROS, Sérgio, 2007. p. 235).

Esse acontecimento cênico resgata a utilização do recurso do jogo do disfarce, como sugere a narrativa maia-quiché, e que torna essa dupla vencedora. Brotheston quando se refere aos personagens dos gêmeos, comenta:

Com isto eles voltam à fonte xamanística da epopéia terapêutica e tornando o mundo mais saudável para viver, ao conter o poder corrosivo, mas necessário de Xibalba. Com compaixão, os Gêmeos enterraram então seu pai de maneira digna, estabelecendo ritos ainda hoje reconhecidos pelos quichés. Toda a sequência conclui quando ele se dirige para cima, caminhando pelo horizonte terrestre da luz, e chegam ao céu, para reunir-se às Pléiades, Sol masculino e Lua masculina. (BROTHERSTON, 1992. p. 12).

Na encenação a dupla de atuante fantasia-se de elementos que podem remeter a ideia do sol e da lua, como o uso de máscaras e de peças de figurino. Em seguida, o público é surpreendido por dois atuantes mascarados com grotescas máscaras, que se configuram cenicamente como grandes criaturas, ao utilizarem longas pernas e longos braços. Esse acontecimento cênico **Homem de madeira** causa o desconforto, obrigando o público a se deslocar pelo gramado. O episódio da narrativa que relata a criação dos seres modelados da madeira inspirou o grupo de pesquisa à criação de duas figuras grotescas, configuradas cenicamente, pelo uso de máscaras e do uso da perna de pau. Esse acontecimento cênico foi inspirado na criação do boneco de madeira, que aparece no verso 630 do poema:

(...)
Algo na terra fala,
Então que assim seja,” eles disseram,
E enquanto falavam
O boneco então foi feito,
Entalhado na madeira.
Eles eram como pessoas
E falavam como pessoas. (BROTHERSTON, Gordon;
MEDEIROS, Sérgio, 2007. p. 73).

O público é atraído pelo chamado de um apito que, em seguida, transforma-se em uma polifonia instrumentalizada por atuantes, que dispostos em um semicírculo cumprimentam-se e também ao público. Eles acendem uma fogueira e invocam os nomes dos primeiros homens modelados pela pasta do milho, inspirados pela narrativa maia-quiché. Esse acontecimento cênico **Homem de Milho** representa, para os atuantes da encenação, o encontro dos chefes das tribos quichés. A chama da fogueira simbolizou a busca do povo quiché pela ocupação do seu território. Esse acontecimento cênico foi inspirado no fragmento do poema que relata a busca do povo quiché pela luz, depois que os homens de milho já haviam sido criados. Como pode ser visto no verso 8.190, do Quarto Canto do poema:

Então eles oraram pela luz
E pela vida
De seus filhos nascidos,
Seus filhos engendrados,
E também pelo seu poder.
Eles curvaram suas faces perante o Céu.
Esta então é sua prece a seu deus,
Quando eles oraram. (BROTHERSTON, Gordon; MEDEIROS,
Sérgio, 2007. p. 425).

O público é atraído pelo som de instrumentos de percussão e participam de um

acontecimento, que remete ao nascimento de uma criatura, que surge de uma bola de argila. Esse acontecimento cênico **Homem de Barro** sensibiliza o público para o ato do nascimento, do surgimento de um novo ser. Isso motivou a algumas pessoas do público a assistir à *performance* por mais de uma vez. Esse acontecimento cênico remete à primeira tentativa dos seres celestiais de criarem os seres que os reverenciassem, conforme mostra o verso 450, no Primeiro Canto do poema:

Pois então modelaram
E trabalharam
A terra
E a lama.
O corpo eles fizeram,
Mas este não lhes pareceu bom.
Esse apenas avançou desunido,
Ele estava todo empapado.
Era só umidade.

Estava caindo aos pedaços. (BROTHERSTON, Gordon;
MEDEIROS, Sérgio, 2007. p. 63).

De acordo com Cohen com apoio na *signagem*, o texto cênico é privilegiado em detrimento da dramaturgia, passando o texto literário a ocupar hierarquia subliminar. Nesse processo, o texto-imagem vai sendo composto durante a realização dos laboratórios de adaptação de textos, criando sinais que vão formar uma textualização viva. **Com sucessivas mutações ao longo da criação e da encenação, essa tessitura vai acontecendo e no modelo do *work in process*, de natureza gerativa, evita a cristalização.** (COHEN, 2004. p. 27). O processo de escolha dos elementos inspirados no diálogo com o poema *Popol Vuh*, além de mediado pelo pensamento de estudiosos, passou pela concepção de mundo de cada um dos participantes, que interferiu na composição das situações criadas nos espaços das experimentações cênicas, como a inversão dos episódios da narrativa maia-quiché, quando recriados cenicamente. Foram concebidos cenicamente na sequência contrária ao relato dos episódios da narrativa. O surgimento do ser modelado da lama, que dá início à narrativa, é o episódio que encerra a encenação com o Acontecimento cênico, **Homem de barro**. Merleau-Ponty fala que o mundo percebido não é, em seu redor, um puro objeto de pensamento sem fissura e sem lacuna, e assim se refere a Malebranche: **Nosso mundo, dizia profundamente Malebranche, é uma obra inacabada.** O autor comenta que, ao definir um sujeito que seja capaz dessa experiência perceptiva, é evidente que este não será um pensamento transparente para si mesmo, pois:

Cada sujeito encarnado é como um registro aberto do qual não se sabe quais obras ele produzirá, mas que, uma vez aparecido, não saberia deixar de dizer pouco ou muito, de ter uma história ou um sentido. A produtividade mesma ou a liberdade da vida humana, longe de negar nossa situação, a utiliza e daí, a torna meio de expressão. (MERLEAU-PONTY, 1962. p. 3).

A encenação **Ato Performático: Popol Vuh** se construiu do contexto das relações que se autogeraram no ambiente dos laboratórios, dos workshops e nas interações cênicas, marcado pelas trocas e confrontos que evidenciaram as diferenças negociadas entre os participantes do grupo, e que possibilitaram a concretização da pesquisa. Nessa perspectiva, o pesquisador se apropriou dos elementos presentes no contexto literário do poema *Popol Vuh* recriando-os cenicamente e assim, atribuiu-lhes novos significados.

Cohen afirma que diversos procedimentos que mediam a fusão de enunciados na composição do texto cênico podem ser focados na perspectiva de **processos de sintaxe, montagem, mitologização, hibridização, semantização de conteúdos inseminando historicidade, alusão, paisagens mentais, narratividade**. Cohen, citando Roy Ascott, comenta que o artista contemporâneo imbuí-se da missão de criar contextos e não mais texto, obra. Sobre a nova cena, Cohen assinala que esta **polifônica e polissêmica** pode se apoiar na rede, no hipertexto, na **plurissignagem, nos fluxos e suportes em que a narrativa se organiza pelos acontecimentos cênicos, pela performance, por imagens condensadas e não mais pela lógica aristotélica das ações, pela fabulação e por construções psicológicas de personagens**. (COHEN, 2004. p. 25-30). As ideias de Cohen vêm contribuir para tornar evidente como o experimento cênico foi se construindo, estruturado a partir da configuração dos acontecimentos cênicos.

Conclusão

O encontro do grupo com o *Popol Vuh* instigou às experimentações de técnicas de iniciação à dança, à instrumentalização e composição musical, à prática de técnicas da arte circense, às habilidades artesanais para a confecção do figurino e dos adereços e, também, aos procedimentos que são próprios do teatro de animação. De acordo com Ana Maria Amaral **máscaras e bonecos são rostos em busca de um corpo ou seres em busca de alma. Expressam ideias. Os objetos contem energias. São símbolos. O objeto no teatro é alquimia**. (AMARAL, 1993. p. 19). Quanto à atuação dos participantes na encenação, vale ressaltar o que pensa Matteo Bonfitto sobre essa forma de atuação: **se o ator dramático for comparado ao ator/performer, o elo que poderia ser reconhecido entre eles seria o da construção de partituras**. O autor parte do princípio de que o atuante, diferente do ator que transita no contexto teatral, movido pelo personagem ou uma história, na maior parte dos casos, linear, deve possuir competências que transitam do circo, do teatro-musical, do teatro-dança, à *performance*. **O atuante deverá saber como produzir sentido a partir dos materiais que estão à sua disposição. Assim, a atuação deste ator estará apoiada por uma rede semântica que o orienta, e que orienta, por sua vez, também o espectador**. (BONFITTO, 2008. p. 93).

A escolha dos diferentes espaços externos, articulados como espaços cênicos, foi fundamental para a concepção do fazer artístico, como um processo de criação compartilhada e interativa. Atuando na encenação, os participantes trocaram com o público, interagindo e coabitando nos espaços de uma pequena sala, um corredor de cimento e um gramado onde, junto com o público, transitaram entre pequenos arbustos, tochas e ao redor de uma fogueira. Esses diferentes espaços, locados cenograficamente com instrumentos musicais, objetos e artefatos cênicos, assumiram novos significados pelo seu diferente modo de uso, pela ação e intervenção cênica dos atuantes. Timothy J. Wiles resalta que a ideia da apropriação do espaço no teatro, como um lugar não autônomo, já remete ao questionamento entre o evento teatral e o **evento vivo**, do cotidiano. **O tempo de tomada de decisão de aceitar ou não aceitar o jogo é o momento em que fica clara a intersecção do tempo corrente (do cotidiano) com o tempo do evento teatral**. (WILES, 1980. p. 115).

Como sintaxes cênicas, o processo criativo mostra-se pela articulação dos diferentes elementos que compuseram a encenação. Nesse aspecto, os arranjos cênicos, dispostos nos diferentes espaços, ganharam vida pela sonoridade das melodias

instrumentalizadas pelos atuantes, pela expressão dos grafismos impressos em seus corpos em movimentos, realçados pela dança e por seus gestos. Pela interação dos atuantes entre si, com os elementos cenográficos e com o público. O uso das máscaras lhes confere gestos ampliados e movimentos cadenciados. A perna de pau confere-lhes gestos mais lentos e amplos. Com seus cumprimentos, os atuantes se reverenciam e reverenciam o público. As chamas das velas, das tochas e da fogueira contribuem para chamar a atenção e aproximar o público dos acontecimentos e para as trocas e interações no espaço realçado pela penumbra da noite. Na opinião de Merleau-Ponty, se o corpo pode simbolizar a existência, é porque a realiza e porque é sua atualidade. Assim, este estudioso enfatiza:

(...) O movimento da existência em direção ao outro, em direção ao futuro, em direção ao mundo pode recomeçar assim como um rio delega.
(...) A recordação ou a voz são reencontradas quando o corpo se abre novamente ao outro e ao passado, quando se deixa atravessar pela coexistência e quando novamente (no sentido ativo) significa para além de si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 1962. p. 228).

O processo de aproximação com o poema *Popol Vuh* aconteceu como uma leitura poética, pela possibilidade de transposição dos elementos presentes em seu contexto literário para outra forma de linguagem, expressa pela encenação. Essa interatividade inspirou o grupo para a exploração dos espaços da rua, a utilização de elementos da natureza em seu estado bruto, a exploração da atmosfera noturna, realçada pela utilização das tochas, das velas, da chama da fogueira e dos demais elementos e situações cênicas que compuseram a encenação. De acordo com Georges Didi-Huberman: **Ao nível da percepção, a noite se revela para ser constituinte da voluminosidade do lugar, precisamente porque ela nos priva dele por um tempo.** (DIDI-HUBERMAN, 1998. p. 101).

O diálogo com o *Popol Vuh* inspirou o potencial criativo do participante, que transitou do seu universo poético para os procedimentos e estratégias do fazer teatral. Como um experimento que se inscreve nas práticas da cena contemporânea, essa pesquisa aconteceu como um processo colaborativo de criação, na qual o participante pode contribuir, imprimindo a sua marca como autor da produção artística. A opção do grupo de pesquisa pelo espaço externo da rua interferiu no processo de seleção dos procedimentos adotados para a configuração dos acontecimentos cênicos, que foram determinantes para a concepção e articulação dos elementos que os estruturaram. As experimentações realizadas em diferentes espaços sugeriram um espetáculo em trânsito, ou seja, o público interagiu com o grupo de atuantes, transitando por diferentes lugares, locados cenicamente. Compartilhada com o público, essa criação artística representa uma das formas de atualizar elementos presentes no poema *Popol Vuh* e tornar viva a voz do povo quiché, representada a partir dessa nova leitura. O processo de investigação cênica dessa cosmogonia possibilitou a realização de uma pesquisa compartilhada, primeiro entre os pesquisadores participantes, e depois, com a comunidade catarinense e paranaense, e agora com o interlocutor, no papel de leitor.

Referência Bibliográfica

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

ARISTÓTELES. **Horácio. Longino. A poética clássica.** Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo.** Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonard, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BONFITTO, Matteo. **O ator pós-dramático: um catalizador de aporias?** In: **O pós-dramático: um conceito operativo.** Orgs. Jaime Guinsburg e Sílvia Fernandes. Coleção Debates: **Teatro.** SP: Ed: Perspectiva, 2008.

BROTHERSTON, Gordon. **Popol Vuh: Contexto e princípios de leitura.**In: *Book of the fourth world: reading the native Americas through their literature.* Trad. Sérgio Medeiros. Inglaterra: Cambridge University Press, 1992. Biblioteca Teatro Guaíra. Curitiba – Paraná.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** São Paulo: Editora Perspectiva S. A, 2007.

_____. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção.** SP: Ed. Perspectiva, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação.** Tradutor: Roberto Machado ... [et al.] Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura.** Tradução Augustin de Tgny e Vera C. Nova. Belo Horizonte: C-Arte.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

GADAMER, Georg-Hans. **Verdad y Método.** Trad. Genesi Prediger. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre.** Trad. Rosa Macedo. SP: Ed. Forja, 1975.

LECOQ, Jacques. **O corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral.** São Paulo: Editora Senac - São Paulo, 2010.

LIENHARD, Martin. **La percepción de las prácticas textuales ameríndias: apuntes para un debate interdisciplinario.** In: **América Latina: palabra, literatura e cultura.** Ana Pizarro (organizadora). Campinas: Ed. Memorial, 1995.

MEDEIROS, Sérgio. **Os mundos do Popol Vuh, cosmogonia maia-quiché.** In: Revista da Cultura: Agulha. Fortaleza, São Paulo, 2007.

_____. **Origem e Destino do Homem Americano.** In: Site www.centopeia.net. Em 2007.

MERLEAU- PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

_____. **O visível e o invisível.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

_____. **Um inédito de Maurice Merleau-Ponty.** Trad. Martial Gueroult. In: Revue de Métaphysique et de morale. Paris: Librairie Armand Colin, n.º 04, 1962.

Popol Vuh. BROTHERSTON, Gordon; MEDEIROS, Sérgio (organizadores). Trad.

Sérgio Medeiros. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.

Popol Vuh: as antigas histórias de Quiché. Adrian Recinos. (tradutor) México: Ed. Fondo de Cultura Econômica, 1960.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação.** São Paulo: Editora Cosacnaify, 1985.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction.** New York University. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2003.

VIANA, Maris A. **Popol Vuh: Uma leitura cênica.** Tese de doutorado - Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis -SC, 2012.

WILES, Timothy J. **The theater event: modern theories of performance.** United States of América, Ed: The University of Chicago Press, 1980.

Autor

Dra. Maris Aparecida Viana, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Departamento Artístico Cultural – Secult marisviana@yahoo.com.br