




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Reflorestar o pensamento ou Ações Performágycas y o ator-xamã

Way Pury
Carolina Prymeyra
Malandro Vermelho
Thalita Castro

Para citar este artigo:

PURY, Way; PRYMEYRA, Carolina; VERMELHO, Malandro; CASTRO, Thalita. Reflorestar o pensamento ou Ações Performágycas y o ator-xamã. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0111>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticat



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Reflorestar o pensamento ou Ações Performáticas y o ator-xamã¹

Way Pury²
Carolina Prymeyra³
Malandro Vermelho⁴
Thalita Castro⁵

Resumo

Ao longo desse artigo foram abordadas aproximações possíveis entre as artes da cena, com ênfase no teatro-performativo, y a performatividade dos xamanismos indígenas das terras baixas da América do Sul. Tomado como conceito tensionador a ideia corporificada de ator-xamã, buscou-se neste escrito evidenciar/criar certos fluxos entre um y outro, isto é, entre o ator-performer y o xamã indígena, partindo tanto da ideia de experiência y da análise de práticas empíricas, como da cura(doria) de diferentes vozes - de pesquisadores, acadêmicos, líderes indígenas, xamãs etc. - que foram postas em diálogo. Apesar de não haver um aprofundamento teórico em conceitos específicos - em certo sentido - chamou-se para dançar aqui algumas sementes de pensamento, tais quais, ações performáticas, trabalho do ator sobre si, a ideia de andança, a efetividade dos sonhos, o não-método, dentre outras imagens e encantamentos que não se deixam capturar. Nhauêra abre os caminhos para a floresta do pensar.

Palavras-chave: Teatro indígena. Ações performáticas. Ator-xamã. Xamanismo.

¹ Revisão ortográfica y gramatical realizada por Paolla Andrade Vilela (Thiuhli Bêma Puri). Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Especializada em História dos Povos Indígenas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Licenciada em Letras (UFJF).

² Criatura poética, mestre em artes cênicas. Membro do Laroyê! - terreiro de pesquisa com corpos, artes, culturas y linguagens decolônias da Unversidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestrando em antropologia social pelo MN/UFRJ. wayperformer@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/4337390750596205> <https://orcid.org/0000-0002-1432-7149>

³ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura y Linguagens da Unversidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Membro do do Laroyê! - terreiro de pesquisa com corpos, artes, culturas y linguagens decolônias. Criatura poética. carolinaccerqueira@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/0849366342044876> <https://orcid.org/0000-0003-1562-840X>

⁴ Vermelho, y também preto y também rosa, é uma forma de vida-artística de outrora rafaél rybeyro. Mestre em Arte, Cultura y Linguagem pela Unversidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É membro fundador do Laroyê! - terreiro de pesquisa com corpos, artes, culturas y linguagens decolônias.
vermeverso@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/6281742233253000> <https://orcid.org/0000-0002-9627-1950>

⁵ Mestre em Artes, Cultura y Linguagens - UFJF. Licenciada em Artes Visuais no Instituto de Artes y Design, UFJF, bacharel em Interdisciplinar em Artes y Design (2011) y em Moda (2016) pela mesma unversidade.
thatabcastro@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/9891833269890641> <https://orcid.org/0000-0002-0545-1017>



Reforestyng thoughts or Performagyc actyons and the actor-shaman

Abstract

Throughout this article, possible approximations between the performing arts, with an emphasis on the theater-performativity, and the performativity of indigenous shamanisms from the lowlands of South America were approached. In this writing we want to evidence/create certain flows between one and the other, as to say, between the actor-performer and the indigenous shaman. Starting from the analysis of practical practices, as well as the cure(ating) in dialogues with indigenous leaders, shamans, researcher etc. Despite not having a theoretical depth in specific concepts, we call to dance with us seeds of thought such as performative actions, the actor's work with an idea of work on himself, and dreams. Among other images and enchantments, let's open ourselves to the forest of thinking.

Keywords: Indigenous theater. Performagic actions. Actor-shaman. Shamanism.

Reforestar el pensamyento o Accyones performágycas y el actor-chamán

Resumen

Al largo de este artículo se discutieron posibles aproximaciones entre las artes escénicas, con énfasis en lo teatro performativo, y la performatividad de los chamanismos indígenas de las tierras bajas de América del Sur. Tomando como concepto la idea de actor-chamán, este escrito buscó evidenciar/crear ciertos flujos entre uno y otro, es decir, entre el actor-performer y el indígena chamán. Partiendo de ambos, la idea de experiencia y el análisis de prácticas empíricas, como la curaduría de diferentes voces - de investigadores, académicos, líderes, indígenas, chamanes, etc. - que se pusieron en diálogo. A pesar de no tener una profundización teórica en conceptos específicos - en cierto sentido - semillas de pensamiento fueran llamadas a baylar aquí, como las acciones performágicas, el trabajo del actor sobre sí mismo, la idea de andanzas, la eficacia de los sueños, el método, entre otras imágenes y encantamientos que no se pueden capturar. Nhauêra abre el camino a la selva del pensar.

Palabras clave: Teatro indígena. Acciones performágicas. Actor-chamán. Chamanismo.



Terra - Y⁶ntrodução

[Alonga o corpo. Sente a respiração.

Nhauêra é o pay da mata. Vamos chamar: Klen go, Nhauêra. Klen go, Nhauêra. Klen go! Sopra a fumaça do seu cachymbo, Nhauêra, sopra a fumaça sagrada. O meu corpo, Nhauêra, prepara meu corpo pra entrar na mata, Nhauêra. Prepara meu encontro com a árvore de ontem que hoje serey, Nhauera, prepara, meu espyryto. Nhauêra, hoje serey árvore, Nhauêra, hoje eu serey ambô.

Você se lembra da árvore da ynfância. Não qualquer árvore, mas aquela árvore que tem rayz no seu pensamento, que traz um lugar y um cheyro, que chama os dyas de bryncar. Você se recorda de cada detalhe, de subyr y de provar o fruto, dos arredores, das curvas do tronco y dos galhos. Você está sob a sombra de uma árvore ancestral y suas folhas cantam para você seguyr]

Nesse escryto o que propomos é um exercýcyo de pensar o teatro a partyr de sua relação com as cosmologyas yndýgenas das terras bayxas da Améryca do Sul. Apesar da grande dyversydade de povos y, consequentemente, de cosmovysões, tomamos como pano de fundo dessas múltyplas formas de narrar y experyencyar o mundo o complexo xamânyco que ganha dyferentes tyntas em cada socyedade yndýgena presente em Pyndorama. O que nos guyará

⁶ Encruzylhada. Vogal sagrada.

P[retu][oty][ury]guês. Qual é a lýngua oryunda da terra que dyzem ser Brasyl?

Nós temos olhos y ouvydos y conscyência para ynterpretar y traduzyr o mundo. A lýngua é vyva. O português, falado no Brasyl é o que é pelas marcas afrycanas y yndýgenas que carrega.

A antropóloga, pesquisadora y professora Lélia Gonzalez nos dyz que no Brasyl, localyzado em Améfryca Ladyna, todos nós aprendemos a falar pretuguês.

Segundo o artysta potyguara João Nyn, em Pyndorama não se fala português, não se fala espanhol, não se fala ynglês. O 'Y' é a demarcação do português de ponta-cabeça. É oka. "é ruído entre o futuro que não chega y o passado que nunca se foy. Uma forma de ser um bom ancestral. O 'Y' é uma vogal gutural, som que vem da gruta." (Nyn, sem pagynação, 2021)

Falamos y também escrevemos. Juntamos a comunycação, a abertura de camynhos, as outras naturezas, a desobedyência de Pombagyra y Exu y Carayba y Tybyra com camadas de sentydos. O p[retu][oty][ury]guês é oralydade escryta, é outro ser, é lýngua amefrycana que reestabelece as fronteyras alargadas de Pyndorama.

O p[retu][oty][ury]guês se escreve com A – E – O – U – Y.

Português estrupyado?

Português demarcado.

O p[retu][oty][ury]guês já falado, agora é bem grafado.



teorycamente, portanto, é o conceyto tensyonador/tensor de ator-xamã, uma vez que nossas reflexões se construyrão a partyr das ydeyas de ator-performer-contemporâneo y de um xamanysmo panamazônyco de typo transversal. É ymportante salyentar desde aquy, contudo, que esse exercýcyo de aproxymação entre duas fyguras dystyntas y que exercem dyferentes funções dentro de seus respectyvos contextos socyoculturays, não busca transformar o ator em um xamã, tão pouco reduzyr as dymensões do xamanysmo ao unyverso das prátycas atorays ocydentays. Como veremos ao longo deste escryto, o dysparador, ou tensyonador, como já dyto antes, ator-xamã, é um exercýcyo de pensamento – y aquy estamos falando de um pensamento corporyfyado – em que a busca se localyza na ponte entre os doys, no fluxo gerado, vysual, ortográfyca y semantycamente pelo hífen. Dyrýamos que a sede das ynvestygações mora no percurso de yda y vynda entre um y outro, ysto é, entre o ator y o xamã. Dyscutyremos desse modo y nessa ordem: algumas noções de teatro-rytual y do trabalho do ator-performer contemporâneo sobre sy; a noção de xamanysmo y xamã y prátycas do sonho y do nomadysmo comparylhadas por dyversos processos de fabrycação do ser xamã; y, por fym, artycularemos essas dymensões do trabalho do ator y dos processos xamânycos a partyr de duas ações performágicas desenvolvydas pelo artysta yndygena Way Pury.

Aynda nesse escryto, que se quer gesto y encantamento, trataremos de propor exercýcyos de outramento que precederão os dyscursos, sempre após o subtytulo de uma nova sessão y entre colchetes. Essas ações performágicas que se desenvolverão no corpo do leytor a partyr da cryação de espaços de transformação se darão em dyversas retomadas, mas o que se propõe é que algo do que foy mudado nunca seja perdydo entre um movymento y outro. Sendo assym, antes de mays nada, convydamos você, leytor, a encontrar um ambyente calmo y buscar o sylêncyo, ou uma trylha que dê rytmo aos afetos que buscam passagem.

Enrayzar – por uma noção de ator

Um passarinho pediu a meu irmão para ser sua árvore.
Meu irmão aceitou de ser a árvore daquele passarinho.
No estágio de ser essa árvore, meu irmão aprendeu de



sol, de céu e de lua mais do que na escola.
(Manoel de Barros, 2010, p.394)

[Uma pausa. Respyra. Sente o corpo y a sombra daquela árvore que nele repousa. Você se levanta y vay em dyreção à árvore ancestral. Você escolhe um ponto de contato do seu corpo y do corpo dela. Y toca. No seu tempo y no tempo dela, vão se aproxymando. A cada novo segundo, as peles, dela y sua, vão se encontrando mays. Há um momento em que já não se pode dyscernyr quem é quem. Você é absorvydo pelo corpo ancestral y pulsante. Você é seyva e corre em todas as dyreções. Consegue se (des)sentyr?

Se reagrupa. Sente a gravitydade te puxar. Você é um coração pulsante morando na terra, abayxo da rayz]

Embalados pelo canto de nossas árvores ancestrays, o que propomos nesta sessão do escryto é ynvestygar mays a fundo a noção de ator que chamamos a ser tensyonando no exercýcyo ator-xamã. Poys bem. Como já dyto, o ator evocado aquy é o ator-performer-contemporâneo, sobre o qual nos fala Cassiano Sydow Quilici em seu *O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de Si* (2015). Para o artysta-pesquysador y professor, a expressão pode ser tomada “para nomear o artista envolvido com os campos do teatro, da performance e com trânsito possível entre ambos” (Quilici, 2015, p.17). A partyr dessa ydeya, Quilici busca evydenyar que esse artysta não está preocupado apenas com a aquysyção de técnycas voltadas para a cryação de espetáculos teatrays, mas busca processos que sejam capazes de modyfycar hábytos y modos de exystêncy, extrapolando a sala de ensayo (Quilici, 2015, p.17).

A ydeya central do lyvro de Quilici resyde em pensar as prátycas teatrays y ou performatyvas a partyr da noção de trabalho sobre sy, onde os processos de aquysyção de técnycas ultrapassam o mero trabalho de confecção de espetáculos y performances espetaculares, transbordando para a vyda do artysta y transformando seus modos de exystyr. Nesse sentydo, dyversos foram os trabalhos de pensadores-experymentadores teatrays que buscaram romper com a noção de cryação para o espetáculo y se voltaram para o que aquy chamaremos de cryação de sy. Podemos tomar como exemplo os trabalhos de Meyerhold,

Schechner, Grotowski y Artaud, para ficarmos em poucos nomes. Sobre os doys últimos, que aquy retomaremos brevemente os trabalhos, há aynda em suas prátycas uma estreya relação entre teatro y rytual y ator y xamã, vejamos:

Aynda na fase de trabalho conhecyda como “fase dos espetáculos”, a termynologya rytual aparece dyversas vezes nos escrytos de Grotowski, que busca fazer dos seus espetáculos uma espécie de ryto. Em sua tese Farsa-Misterium, de 1960, ele dyza:

O teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da ‘ritualidade’. De resto, em sentido puramente laico é um ato coletivo, o espectador tem à possibilidade de coparticipar, o espetáculo é uma espécie de ritual coletivo de sistema de signos
[...]O teatro era (e permaneceu, mas em um âmbito residual) algo como um ato coletivo, um jogo ritual. No ritual não há atores e não há espectadores. Há participantes principais (por exemplo, o xamã) e secundários (por exemplo, a multidão que observa as ações mágicas do xamã e as acompanha com a magia dos gestos, do canto, da dança etc.).
[...]A reconstrução no teatro do ‘jogo ritual’ a partir de elementos residuais, ou seja, a restituição ao teatro de seu princípio vital, seria um dos objetivos principais da nossa prática (Grotowski, [1960] 2010, p.43).

Contudo, em Grotowski, dyferente do que propomos aquy, há uma recusa do elemento mágyco. Para o polonês o ryto teatral, ou jogo-rytual, tynha como premyssa um afastamento das formas mágycas do rytual relygyoso, daí o uso repetydo do termo layco ao longo de sua tese. Anos mays tarde, em 1968, em conferêncyá yntytulada Teatro y Rytual, Grotowski dá synays, todavya, de que a pretendyda realyzação de um jogo-rytual endereçado a um públyco europeu havia falhado myseravelmente. Ysso apesar de todos os ganhos em torno da arquytetura da cena, dos usos do texto teatral y do desenvolymento do trabalho atoral. É a partyr dessa constatação que o dyretor ynycya seu afastamento do teatro de espetáculos y da tentatyva de recryar um ryto entre atores y co-atores (espectadores) y se envereda pelo camynho que o levarya ao Teatro das Fontes, fase esta em que dyversos elementos y suportes extraýdos de rytuays não-europeus, sobretudo cantos de tradyção, passaryam a yncorporar o treynamento do ator como ato de cryação – de sy.

Gradualmente abandonamos a manipulação dos espectadores, todas essas operações: como provocar as reações dos espectadores? Como

explorá-lo enquanto cobaia? Queríamos antes esquecer-nos do espectador, esquecer-nos da sua existência. Começamos a concentrar toda a nossa atenção e todas as formas da nossa atividade, sobretudo em torno da arte do ator.

Uma vez que abandonamos a ideia de manipular conscientemente o espectador, quase imediatamente sepultei a ideia de mim mesmo como diretor e, em seguida, o que parece lógico, iniciei as pesquisas sobre as possibilidades do ator como criador (Grotowski, [1968] 2010, p.129).

O que tomamos aqui da experiência grotowskyana é justamente a saída de um lugar de produção espetacular y seu deslocamento para o trabalho centrado no ator y conseqüentemente em uma produção/transformação de si. Pedagogicamente, o que sublinhamos é esse ponto de virada que se fará presente não só em Grotowski, mas que dará a tônica de diversos trabalhos teatrais ao longo da segunda metade do século XX y na contemporaneidade.

Tomando agora Antonin Artaud, pensemos com o artista y por meio das leituras de Quilici acerca de suas aproximações entre teatro y ritual. Segundo Quilici, os ataques artaudianos dirigidos à cultura, ao teatro y à literatura, antes mesmo de seu envolvimento com o movimento surrealista, estão pautados em um projeto político de reconstrução de si mesmo por meio do desfazimento das fronteiras que separam arte em vida (Quilici, 2004). A própria vida de teatro em Artaud ganha outros contornos y significâncias, expandindo-se em direção à vida, y alargando essa última, uma vez que os processos de transformação do corpo-mente resultantes de sua empreitada teatral ultrapassariam os modos cotidianos – diríamos ordinários – de existência.

Ao contrário da proposta inicial de Grotowski em seu Teatro das 13 Fileiras, para Artaud a magia é elemento central da experiência teatral. A crueldade da proposta radical de teatro expressa pelo francês busca romper com as formas petrificadas do teatro, da cultura y da vida y promover uma renovação por meio das linguagens y do encontro com as dimensões do misterioso, do perigoso, do desconhecido y do radicalmente outro. Ao que comenta Quilici (2004, p.37):

Em Artaud, observamos um movimento de afirmação do sentido sagrado do ritual, que deverá, por sua vez, contaminar o fazer teatral. Ele se referirá diversas vezes à necessidade de reaproximação entre o teatro e os rituais primitivos, enfatizando o caráter mágico e religioso que deveria

ser recriado pelas artes cênicas.

Contudo, retomar o pensamento prymytyvo⁷ não se trata de entender as lógicas de pensamentos dystyntos daqueles cultyvados pelas socyedades ocydentays-modernas, retomar esse pensamento selvagem, a magya prymytyva, ymplyca em fazer operar o pensamento mágyco nos processos de cryação teatral y artýstyca – y não tão somente. Y, mays uma vez recorrendo a Quilici, dyzemos que “o teatro ritual artaudiano não pretende efetuar apenas uma revolução no campo estético, mas confrontar-se com uma crise que extrapolarya as artes, atingindo o pensamento e a cultura ocidental como um todo” (Quilici, 2004, p.44). Há assym, em Artaud, um movymto de decolonyzação do corpo-pensamento, de escape das amarras do pensamento tecnycista y engavetado da razão ocydental y de rompymento com as verdades ympostas por esse mesmo regyme do pensar. Esse projeto teatral de Artaud, não busca apenas se lybertar daquylo que Foucault defynyu como mycrofýsyca do poder, mas de cryar um corpo (sem-órgãos) capaz de dançar com as forças que o atravessam. A transformação de sy proposta por Artaud, nesse sentydo, não é um exercýcyo ensymesmado de autocontemplaçaõ, mas uma empreytada que vya dyluyr as fronteyras entre o eu y o unyverso, o sagrado y o cosmos.

O corpo humano mistura-se e metamorfoseia-se no corpo da terra e no corpo do cosmos. Através dos fragmentos de uma geologia simbólica, Artaud nos lança num espaço caótico e originário, preche de virtualidades, em que a figura do sujeito se dissolve. Nesse trabalho de desfiguração, presente-se o anseio de um novo corpo, permeável às forças naturais [...] (Quilici, 2004, p.51).

Em seu projeto pessoal de transformação radycal de sy, Artaud busca em meyo aos Tarahumara, na segunda metade da década de 30 do século passado, no Méxyco, os elementos da magya há muyto apartadas do pensamento francês hegemônyco y descobre nas prátycas xamânycas do ryto do peyote, parte daquylo que fora procurar, contudo, para além da alterydade-substâncyca, da embryaguês transformação da conscyêncyca gerada pelo cacto, é na travessya que o artysta

⁷ Tomamos prymytyvo aquy não a partyr da oposyção prymytyvo x cyvylyzado, mas como termo que alude às tradyções de povos orygnáryos e autóctones cujas longas trajetóryas y complexydade remontam o alvorecer do pensamento humano y sua relação yntrínseca com o cosmos y a Terra.



encontra grande parte da magya que descreve em seu dyáryo de bordo. Sobre a travessya abordaremos adyante no texto, antes, todavya, tratemos de pensar o xamã.

Semente – Por uma noção de xamanysmo

Passarinho
faz árvore de tarde
nos andarilhos.
(Manoel de Barros, 2010, p.420)

[Você agora é semente. Potência de vyda, energia de nascymento. Vyrtualmente tudo pode y tudo sente. A boa nova é sentyr na pele a chuva. A boa nova é sentyr Sol do centro]

Atualmente as prátycas xamânycas se fazem presentes em todos os contynentes habytados pela humanydade y, apesar de haver dyscordância sobre o perýodo em que teryam começado a surgyr e desenvolver-se entre as espécyes humanas, alguns pesquisadores lhes atribuem por meyo dos vestýgyos arqueológycos algo como 70 y 40 myl anos de exystência, de modo que sondar a possybylydade de a tradyção ter algumas centenas de mylhares de anos não parece exagero. Presentemente, prátycas dytas xamânycas, cujas tradyções remontam mylênyos, podem ser vystas na Sybérya, em partes dos contynentes asyátyco y afrycano, na Oceanya y em toda a Amériyca, da Terra do Fogo ao Ártyco. Sendo uma experyência humana tão bem dyfundyda, a dyversydade de formas xamânycas é ynerente aos vastos terrytóryos (geográfycos, ecológycos, symbólycos, culturays etc.) que ocupam. Se tratarmos de tomar como exemplo as terras bayxas da Amériyca do Sul, que yncluy a totalydade do terrytóryo brasyleyro y partes da Colômbya, Bolývy, Paraguay, Argentyna, Uruguay, Venezuela, Guyanas e Surynome, teremos uma ymensydade de povos falantes de lýnguas de dyferentes troncos lynguístycos y com aspectos culturays extremamente dyversos. Afunylando aynda mays o nosso recorte, se pensarmos apenas nos povos yndýgenas no Brasyly, estamos falando de mays de 300 povos dystyntos y falantes de mays de duas centenas de lýnguas. Sendo assym, falar sobre xamanysmos yndýgenas exyge ter em mente que estes são muytos para



que possam ser generalyzados. Por outro lado, ao buscarmos relações entre os muytos xamanysmos exystentes nas terras bayxas, podemos tomar como pano de fundo, ysto é, como uma constante cosmológyca, certos aspectos compartylhados pelo pensamento xamânyco. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro defyne o xamanysmo como:

A capacidade manifestada por certos humanos de cruzar as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades não humanas. Sendo capazes de ver os não humanos como esses se veem (como humanos) os xamãs ocupam o papel de interlocutores ativos no diálogo cósmico. Eles são como diplomatas que tomam a seu cargo as relações interespécies, operando em uma arena cosmopolítica onde se defrontam as diferentes categorias sócionaturais (Viveiros de Castro, 2002, p.468).

O aspecto cosmopolíttyco, desse modo, se dá na medyda em que os xamãs, especyalistas das técnycas do transe y do sonho, são capazes de promover em seus própryos corpos mudanças que lhes permytem acessar pontos de vysta não humanos, ysto é, a perspectyva de anymays, plantas, espýrytos y outras naturezas não humanas. Alyás, é precyso entender também que a ydeya de uma natureza, como posta no pensamento ocydental, não faz sentydo para o pensamento yndýgena das terras bayxas y para o xamanysmo, que é a sua mayor expressão. Ao examynar os complexos cosmológycos de dyferentes povos yndýgenas do Brasyl, Eduardo Viveiros de Casto y Tânia Stolze Lima cunharam os conceytos de perspectyvismo ameryndyo y de multynaturalismo ontológyco, que, em lynhas gerays, se traduzem na exystêncyca de múltyplas naturezas y uma únyca cultura. Ysto é, ynversamente ao pensamento ocydental, onde natureza representa o ynato y a cultura aquylo que é socyalmente ou humanamente construído, o pensamento yndýgena concebe a cultura como ynata y compartylhada por dystyntas naturezas, estas sym em constante processo de construção, movymentação y relacyonalydade.

Para o própryo Viveiros de Castro (2015a), o perspectyvismo ameryndyo, seu conceyto synóptyco de multynaturalismo ontológyco y a alterydade canybal, que emergyram da anályse dos pressupostos cosmológycos da metafýsyca da predação, y que configuram uma trýade da alter-antropologya yndýgena extensamente dystrybuída pelo pensamento dyfundydo nas terras bayxas,

apresentam-se como parceiros insuspeitos de diversos programas filosóficos contemporâneos, dada sua sofisticação y abertura a conceitos que só o século XX soube cultivar no pensamento ocidental após seu desencantamento. Ou como diria Oswald de Andrade, “já tínhamos o surrealismo, a magia, a vida. A alegria é a prova dos nove” (Andrade, [1928]1978)

Para tornar mais palatável ao leitor não indígena, tomemos como exemplo uma narrativa dos Krenak coletada pelo etnógrafo alemão Curt Nimuendajú y cujo título é *A origem da hostilidade entre os animais*.

Antigamente, os animais eram como gente, e não havia hostilidade entre eles. Um pajé chegou e deu de comer a todos. Então veio à irara a ideia de fazer com que ficassem inimigos entre si. Ela ensinou a cobra a morder, de maneira a matar ou a mutilar suas vítimas; ensinou o mosquito a sugar sangue. Todos se transformaram em animais, inclusive a própria irara, para que não pudessem ser reconhecidos. Quando o pajé chegou, repreendeu-os, mas já não havia mais remédio. Então o pajé também se transformou em pica-pau, e o seu machado no bico desta ave (Nimuendajú, 1986, p.96).

Essa narrativa, tomada a título de exemplo, expressa uma característica presente no pensamento compartilhado por diversas cosmologias indígenas. Apesar da enorme variação de ocasiões e personagens, é comum que esteja contido nesses mitos de origem a ideia de que, antes de tomarem diferentes modos corporais, humanos, animais y em algumas narrativas vegetais y outras formas de natureza, compartilhassem de uma mesma forma espiritual y, por isso mesmo, uma mesma forma de comunicação. Não raramente, nas cosmologias indígenas, os corpos são tidos como roupas, como peles que se podem vestir y trocar. Daí se implica o aspecto contrastivo do pensamento indígena – multinaturalista – em relação às formas de expressão do pensamento ocidental moderno – multiculturalista – pois:

[...] enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados –, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A ‘cultura’ ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a ‘natureza’ ou o objeto, a forma do particular.

A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos - os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma 'alma' semelhante. Essa semelhança inclui um mesmo modo, que poderíamos chamar performativo, de apercepção: os animais e outros não-humanos dotados de alma 'se veem como' pessoas, e portanto, em condições ou contextos determinados, 'são' pessoas, isto é, são entidades complexas, com uma estrutura ontológica de dupla face (uma visível e outra invisível), existindo sob os modos pronominais do reflexivo e do recíproco e os modos relacionais do intencional e do coletivo. O que essas pessoas veem, entretanto - e que sorte de pessoas elas são - constitui precisamente um dos problemas filosóficos mais sérios postos por e para o pensamento indígena (Viveiros de Castro, 2015a, p.44).

É nesse contexto cosmopolítico que emerge a figura do xamã panamazônico, ou das terras baixas, dyryamos, y o que poderíamos chamar de troca perspectyvista, ou de intercâmbio de ponto de vista, que é o elemento central do seu fazer. Para exemplificarmos essa troca de perspectyva, retomemos o exemplo clássico usado por Viveiros de Castro (2015^a), que toma como personagens os humanos, jaguares y porcos-do-mato:

Ao andar pela mata em busca de caça, um yndígena se depara com um bando de porcos-do-mato. O yndígena se vê como gente, mas os porcos também se veem como gente. Na ympossybyldade de duas espécies - em condições normais - se verem como gente, os porcos, que são predados pelos humanos, mas que se veem como gente, enxergam o humano como jaguar, uma vez que ele os caça. Nessa situação, o lamaçal em que se chafurdam os porcos é seu terreyro rytual, sua aldeia; seus carrapatos são adornos; suas presas as armas; y sua pelagem traz padrões da pintura corporal. Dygamos, contudo, que esse mesmo yndígena, andando outro dia pela mata, se depare com uma onça. O yndígena se vê como gente, mas também o jaguar. Nessa ocasião o homem vê a onça como tal, mas onça, que caça o homem, se vê como gente y ao homem como porco-do-mato. Esse complexo perspectyvista, essa troca de pontos de vista yntrínseca ao que se poderia chamar de metafísica da predação, contudo, não está restrita aos momentos de caça y nem ao reyno animal, a posição humana, precária y sempre em disputa, se aplica a tantas outras relações, às plantas, espírytos,



fenômenos da natureza, objetos etc.

A noção de que os não-humanos atuais possuem um lado prosopomórfico invisível é um pressuposto básico de várias dimensões da prática indígena; mas ela vem ao primeiro plano em um contexto particular, o xamanismo. O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades 'estrangeiras', de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política - uma diplomacia. Se o multiculturalismo ocidental é o relativismo como política pública (a prática complacente da tolerância), o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica (o exercício exigente da precaução).

O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideal está, sob certos aspectos, nas antípodas da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental (Viveiros de Castro, 2015a, p. 50).

Brotar – Tornar-se xamã

Antes de prosseguirmos, é importante, mais uma vez, acentuar que assim como são muitos os povos y cosmologias, muitos são os xamãs y xamanismos que esses engendram. Ao longo dessa sessão tomaremos como exemplo modos distintos de tornar-se xamã y evidenciaremos duas práticas comuns a elas: o sonho y a andança (nomadismo). Esses dois dispositivos de transformação estão presentes em muitas das práticas/técnicas que visam a transformação do indígena em xamã y também são tomadas, como veremos mais tarde, como dispositivos do trabalho do ator-xamã. Feitas essas ponderações, tratemos de abordar a transformação xamânica tomando como primário as andanças.

Uma das figuras que marca impreterivelmente o imaginário colonial brasileiro y que ainda se faz presente na atualidade é a do xamã-andarilho, carayba ou caray, grande obstáculo à sedentarização/aldeamento dos indígenas, uma vez que, quando apareciam nas reduções europeias, logo tratavam de desestabilizar a empreitada colonial y pôr em marcha, de volta à floresta, grandes contingentes de indígenas que estavam em processo de "civilização",



mas que, pelo chamado profético y cataclísmico do xamã eram ympelydos ao movimento em busca da terra-sem-mal. Como relata Renato Sztutman (2012, p.2021), o movimento é em sy uma ymportante dymensão do xamanismo:

Os xamãs eram, por definyção, figuras do deslocamento. Quando atados ao grupo local de origem, viajavam por entre os patamares cósmicos para se comunicar com deuses e espíritos - e o faziam quando de suas atividades de cura e telescopia. No entanto, poderiam converter esse deslocamento para o espaço: rompendo as amarras que os prendiam a laços de parentesco, eles passavam a assumir uma vida mais solitária e a transitar por entre os diversos grupos locais.

Ao que complementarya Ives D'Evreux:

[...] falam pouco, buscam a solidão, evitam o mais que podem as companhias. Com o que alcançam mais honra e respeito, são mais procurados depois dos Principais, e estes lhes falam com atenção aí usada, e ninguém os maltrata. Para conservar tais honras edificam casas à parte, longe dos vizinhos (D'Evreux, [1616] 1929, p.297).

A marca do ysolamento, da vyda solytárya em meyo à floresta ou dos longos perýodos de retyro é marca compartylhada por dyversas tradyções y modos de fabrycação do ser xamã. É justamente nessas ymersões na floresta ou em ydas solytáryas à mata que os xamãs adqyrem a sua força espyrytual. Evocando novamente Nimuendaju y sua etnografya Krenak, temos a ydeya de Yikégn, tradyzyda pelo alemão como “força mágica”. Vejamos seu relato:

Os [Borum]⁸ traduzem *Yikégn* pela palavra portuguesa ‘forte’. Subentende-se ‘forte sobrenaturalmente’, porque a força física, em língua de [Boruns], é *nyipmro*. Todos os chefes dos Botocudos eram yikégn, mas nem todos os *yikégn* foram chefes. Hanát contou-me como o chefe Biyán se tornou *yikégn*:

Biyán, tomando suas armas, foi sozinho ao mato caçar. A essa época, ainda não possuía força mágica. Na mata, encontrou um grande número de *Marét*. Estes o pegaram e o atiraram ao ar, aparando-o nas palmas das mãos, e assim o transformaram numa espécie de peteca durante algum tempo. Finalmente, um dos *Marét* achou que já chegava, porque Biyán já tinha recebido bastante força mágica. Ele se recolheu à casa, completamente estonteado, e se deitou, depois cantou. Feito isto, foi ao mato, e os *Maret* lhe trouxeram alguns ananases muito grandes que ele distribuiu pela sua gente. Mais tarde os *Maret* levaram Biyán até a sua

⁸ Aqy e em todos os outros momentos em que surgyr o termo pejoratyvo botocudo, substytuýremos no texto orygnal por Borum, auto-desygnação adotada pelos Krenak e demays povos da grande nação Borum.

casa grande no céu (Nimuendaju, 1986, p.92).

Ademays, apenas aqueles que possuem Yikégn ou que são Yikégn são capazes de operar transformações corporays em sy e nos outros, de promover curas espyrytuays, de vyajar por meyo dos sonhos, de se comunicar com outras naturezas y mesmo de negocyar ou lutar com os xamãs dos não-humanos⁹.

Em outros povos, como no caso Yanomami, o processo de se tornar xamã envolve rytos complexos y longos, que envolvem desde o chamamento da cryança y dos adolescentes pelos espýrytos *Xapiri*, que querem mostrar sua dança aos escolhydos, como a yngestão contýnua de plantas de poder, restryções alymentares y sexuays, dentre tantos outros passos ou etapas de transformação. Aynda assym, como pontua o xamã y lyder Yanomami Davi Kopenawa, andar na floresta é um dos dysposytyvos de abertura à transformação para aquele que busca tornar-se xamã:

Quando se é jovem, o bom é andar sempre na floresta [...] Só desse modo um rapaz pode agradar aos espíritos, que então virão a ele por pensar que ele lhes pertence. Assim, mais tarde, estarão dispostos a dançar para fazer dele um xamã. Foi o que me aconteceu quando era menino. Cresci passando meu tempo na floresta e foi assim que comecei, pouco a pouco, a ver os xapiri. Ficava concentrado na caça e, durante a noite, as imagens dos ancestrais animais se apresentavam a mim. Seus enfeites e pinturas brilhavam de modo cada vez mais nítido em meus sonhos. Podia também escutá-los quando falavam e quando gritavam (Kopenawa, 2015, p.95).

O lýder, pensador y artysta yndýgena Ailton Krenak, ao falar dos v́nculos ou alianças que estabelece com seu terrytório y com a Terra de modo geral, em suas andanças, salyenta:

As possibilidades de aliança não se dão só no plano das relações sociopolíticas, no plano das ideias, no que é possível estabelecer de colaboração entre uma nação e outra, entre uma sociedade e outra. Quando eu vou a um riacho, a uma fonte, naquela nascente, eu estabeleço uma relação com ela, converso com ela, eu me lavo nela, bebo aquela água e crio uma comunicação com aquela entidade água que, para mim, é uma dádiva maravilhosa, que me conecta com outras possibilidades de relação com as pedras, com as montanhas, com as florestas (Krenak, 2015, p.64).

⁹ Tanto humanos, como não-humanos têm seus xamãs. Os guarybas, as corujas, os pyca-paus etc.

Mas o que podem nos dizer estas narrativas? O que podemos entender aqui como andança? O que buscamos trazer, a partir do que curamos¹⁰ é a ideia tanto de uma imersão geográfica na floresta, ou nas paisagens, em sentido material y palpável, em um primeiro sentido, mas também de um mergulho na geografia dos afetos, das “florestas de símbolos” (Quilici, 2004, p.40) evocadas pelo xamã y pelo projeto de teatro cosmopolítico proposto por Artaud, que se deslocou de si pela terra dos Tarahumaras. A ideia de andança evoca aqui tanto o verbo andar, quanto o dançar. Os movimentos por eles suscitados chamam a pensar deslocamentos y transformações nas y das paisagens naturais y subjetivas y do próprio corpo. Esse último, busca criar em si o borramento de fronteiras y linguagens, na mesma medida em que se comunica com as potencialidades y agências y, perigosamente, se abre ao mágico y ao numinoso, criando vazios y frestas de passagem y diálogo. Andando, ao passo que aprendendo com o xamã, buscamos dilatar o tempo y suspender o céu, vazar fronteiras y transitar entre mundos (Krenak, 2015), enfatizando: quando temos como imagem as cosmopolíticas indígenas y o pensamento xamânico, o que evocamos enquanto andança se faz tanto pelo atravessamento y diálogo com os seres da floresta, como pelo intercâmbio de perspectivas que é a razão de ser do xamã.

Feyta a andança pelo primeiro conceito-dispositivo da fabricação do xamã que nos propusemos tratar, passemos ao segundo: o sonho.

Em palestra proferida em Lisboa no ano de 2017 e intitulada *Do sonho e da terra*, Ailton Krenak, ao falar do sonho diz:

Quando eu sugeri que falaria do sonho e da terra, eu queria comunicar a vocês um lugar, uma prática que é percebida em diferentes culturas, em diferentes povos, de reconhecer essa instituição do sonho não como experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as nossas escolhas do dia a dia.

Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém, também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades. Fiquei muito apaziguado comigo mesmo hoje à tarde,

¹⁰ No sentido de curadoria.

quando mais de uma colega das que falaram aqui trouxeram a referência a essa instituição do sonho não como uma experiência onírica, mas como uma disciplina relacionada à formação, à cosmovisão, à tradição de diferentes povos que têm no sonho um caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas (Krenak, 2019, p.25).

A dimensão do sonho evocada por Krenak, como o próprio assynala, não se trata de uma abstração nem mesmo de uma saída da realidade. O sonho, como delineado por Krenak, é uma instigação cuja implicação na vida é parte de um processo formativo y cosmológico. Retomando a figura do xamã, este poderia ser entendido como um especialista na técnica do sonho, é ali, como na mata ou nos processos que visam o transe, que o xamã tecerá muitos de seus diálogos, seja com os xamãs de outras naturezas, com os espíritos ou com a ancestralidade. O sonho, enquanto plano ou campo da ação cosmológica do xamã, permite o acesso ao tempo do mito “em que é possível tudo, em que é possível que os mundos se intercambiem” (Krenak, 2015, p.73).

O xamã Davi Kopenawa, por sua vez, diria que “os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham consigo mesmo” (Kopenawa, 2015, p.390). Ao que comentaria Viveiros de Castro em seu prefácio à edição de 2015 de *A queda do céu*.

Esse é, talvez, o juízo mais cruel e preciso até hoje enunciado sobre a característica antropológica central do ‘povo da mercadoria’. A desvalorização epistêmica do sonho por parte dos Brancos vai de par com sua auto fascinação solipsista - sua incapacidade de discernir a humanidade secreta dos existentes não humanos - e sua avareza ‘fetichista’ tão ridícula quanto incurável, sua crisofilia. Os Brancos, em suma, sonham com o que não tem sentido. Em vez de sonharmos com o outro, sonhamos com o ouro.

É interessante notar, por um lado, que há algo de profundamente pertinente do ponto de vista psicanalítico no diagnóstico de Kopenawa sobre a vida onírica ocidental - sua *Traumdeutung* é de fazer inveja a qualquer pensador freudo-marxista - e de outro lado, que seu diagnóstico nos paga com nossa própria moeda falsa: a acusação de uma projeção narcisista do Ego sobre o mundo é algo a que os Modernos sempre recorreram para definir a característica antropológica dos povos ‘animistas’ - Freud foi, como se sabe, um dos mais ilustres defensores dessa tese. No entender desses que chamamos animistas, ao contrário, somos nós, os Modernos, que, ao adentrarmos o espaço da exterioridade e da verdade - o sonho -, só conseguimos ver reflexos e simulacros obsessivos de nós mesmos, em lugar de nos abriremos à inquietante



estranheza do comércio com a infinidade de agências, ao mesmo tempo inteligíveis e radicalmente outras, que se encontram disseminadas pelo cosmos. Os Yanomami, ou a política do sonho contra o Estado: não o nosso 'sonho' de uma sociedade contra o Estado, mas o sonho tal como ele é sonhado em uma sociedade contra o Estado (Viveiros de Castro, 2015b, p.38).

Por fym, antes de avançarmos para próxyima sessão, onde retomaremos andança y sonho, trazemos uma últyma cytação de Krenak, onde o pensador alya a noção de andança, a partyr da sua potencyalydade de yntercâmybo y cryação de alyanças, com a de sonho - nessa fala colocado como uma espécyte de dádyva concedyda àqueles que se vynculam à Terra:

Muitas pessoas, quando alguém dessas tradições antigas se refere à Terra como nossa mãe, pensam que é só uma poesia. Uma expressão poética. Não alcançam o sentido dessa declaração. Mas se alguém tiver oportunidade de se aproximar um pouco das cosmovisões desses povos, vai entrar em contato com um sentido muito direto de ser filho da Terra. Ser filho da Terra pode estar muito próximo da ideia de maternidade que algumas culturas têm. De vínculo com a mãe. O que não é uma expressão poética. É de verdade. Na seiva das árvores corre o mesmo sangue que corre nas nossas veias, elas são vivas, elas dão sonhos, dão medicina, dão visão para o nosso pajé (Krenak, 2015, p.122).

Florescer – Ator-Xamã: por uma poétyca do não-método ou da brycolagem

Eu já disse quem sou Ele
Meu desnome é Andaleço
Andando devagar eu atraso o final do dia.
Caminho por beiras de rios conchosos.
Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco
Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.
(Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)
Não tenho pretensões de conquistar a inglória perfeita.
Os loucos me interpretam.
A minha direção é a pessoa do vento.
Meus rumos não tem termômetro.
De tarde arborizo pássaros.
De noite os sapos me pulam.
Não tenho carne de água.
Eu pertenço de andar atoamente.
Não tive estudamento de tomos.
Só conheço as ciências que analfabetam.
Todas as coisas têm ser?
Sou um sujeito remoto.
Aromas de jacintos me infinitam.



E estes ermos me somam
(Manoel de Barros 2010, p.353)

[Say daquy y vay brotar. Larga o texto. Desacenta. Say da semente y cresce tronco y galho y folha. Cresce flor.]

Depoys do percurso que vyemos andançando juntos nesse escryto, chegamos à sua última sessão, onde nos ynteressa, a partyr do já exposto y por meyo dos trabalhos realyzados pelo artysta yndígena Way Pury, artycular os dyferentes campos de saber que aquy dançaram. Aynda que novos materyays y contrybuyções surjam no decorrer do que será dyssertado, elegemos como pontos fundamentays dessas prátycas os conceytos-dysparadores de trabalho do ator sobre sy; y os dysposytyvos andança y sonho, que foram tomados como prátycas comuns a alguns processos de fabrycação xamânica. Sygamos.

O ator-performer Way Pury, da etnyá yndígena Pury, ao longo de sua formação como ator, veyo trabalhando em uma perspectyva que buscou aproxymar o seu fazer teatral às prátycas performatyvas y cosmologyas yndígenas. Sendo pesquysador no Terreyro Laroyê, Pury trouxe para a coletyvydade do Terreyro as suas pesquysas yndyvyduays, conduzydas em momento anteryor ao nosso aquylombamento no terrytório da Unyversydade Federal de Juyz de Fora. Nesse processo de conhecer as pesquysas desenvolvydas por cada um dos membros do terreyro, tomamos em certo momento as ações performáticas de Way y, em nossos encontros, na medyda em que ele trazya seus processos, tecýamos comentários e elencávamos pontos-chave de suas prátycas por meyo da vyva troca entre narrador da experyência y ouvintes-cometadores-experymentadores de seus processos. Sendo assym, apesar de seguirmos no texto com a prymeyra pessoa do plural, trataremos de, em determynados momentos do escryto, abryr chaves para a voz em prymeyra pessoa do syngular para dar passagem à voz do ator-performer yndígena como sujeyto da experyência e co-autor desse artygo.

Salyentamos, como ponto de partyda, que as prátycas de Way Pury em torno das cosmopolíticas yndígenas em aliança com o seu trabalho teatral se ynycyaram aynda no ano de 2012. O que abordaremos, contudo, são ações



performágycas desdobradas a partyr de sua pesquisa de mestrado, y que remontam o ano de 2016.

{Quando entrey no mestrado, eu estava vyndo de uma pesquisa realizada na graduação em teatro y que havia se ynycyado em 2012. Foy uma pesquisa feyta junto com o povo Krenak, que como eu y parte do meu povo, têm uma lygação muyto forte com a geografya do Vale do Ryo Doce. Ao contráryo do meu povo, que chegou a ser dado como extynto pelos órgãos ofycyays de Estado, os Krenak conseguiram, apesar das muytas polýtycas de morte ympetradas contra eles, garatyr o dyreyto à terra y a contynydade de sua tradyção. Na época, junto com outros colegas de curso, montamos um espetáculo teatral chamado *Borum Krenak* (2014) que era uma proposta de hybrydyzação entre certas noções de teatro-rytual, teatro-documentáryo, antropologya-teatral y ynspyrado pela performatyvydade yndýgena - a saber a performatyvydade dos Krenak. O espetáculo foy muyto bem recebydo e aynda é comentado na unyversydade em que me formey, prymeyro pelo seu caráter polýtyco, segundo, por ser o prymeyro trabalho a abordar a temátyca e as lutas yndýgenas, e, por últymo, porque muytas pessoas naquela cydade descobryram que exystem povos yndýgenas em Mynas Gerays. Parece óbyvyo, mas foy surpreendente ouvyr de tantas pessoas, ynclusyve acadêmycos, a pergunta: _Mas exyste ýndyo em Mynas?

Daý eu termynei o curso e caý de cara no mestrado. A ydeya prymeyra era dar prosseguimento aos estudos ynycyados na graduação y, sobretudo, yntensyfycar a pesquisa de campo, porque, grande parte da pesquisa anteryor tynha sydo feyta por telefone. Eu marcava de lygar para os parentes Krenak y o coordenador do curso de teatro me deyxava usar uma lynha da secretarya da unyversydade para pesquisas. Foy no mestrado que eu conseguy fazer trabalho de campo de fato. Y aý, estando na Terra Yndýgena Krenak, que fyca nas margens do Watu (Rio Doce), a pesquisa encontrou um leyto muyto mays ryco por onde correr. Foy lá que começou mesmo a ydeya de andança.

Uma noyte em que eu estava para vyr embora de uma vyagem à trabalho de campo, os parentes Krenak que me receberam lá na casa deles quyseram fazer um fogo pra gente poder se despedyr y pra marcar aquela experyência de troca que tynha sydo muyto potente. Era a prymeyra vez que eu permanecya por um

perýodo mayor de tempo lá. O Nanã, que é esse quem me recebya, é neto de uma das grandes matryarcas do povo Krenak, a Dona Laurita Felix. Ele se envolveu muyto com a pesquysa y querya que eu conversasse mays com a sua avó, que era em potencyal, ao lado de mays doys ancyões, a melhor ynformante que eu poderya ter, porque ela falava a lýngua, porque havia passado por todo o processo de repetydas expulsões da terra sagrada ao lado do ryo e também pela sua retomada. Acontece que a Dona Laurita achava que eu era kraí¹¹, e a vyda tynha ensynado a ela a não confyar em kraí. Mas, aconteceu de a Dona Laurita vyr para esse fogo. Na verdade, desde que ela soube que farýamos a fogueyra, quando passamos colhendo pau seco na estrada y o Nanã chamou, ela não tynha dúvyda de que ya, mesmo sendo noyte frya y ela estando com o peyto um pouco carregado de um resfryado que estava sendo curado. Quando cayu a noyte e acendemos a fogueyra, não passaram mynutos y ela já estava chegando lá.

Dona Laurita chegou y foy dyreto se encontrar com Thombek, que é como os Krenak chamam o fogo. Ela se sentou em uma cadeyra que alguém tratou de provydeciar, fymou seu cajado no chão y começou longa conversa. Ela myrava o fogo y – na lýngua krenak – falava com ele como um velho conhecydo. Em alguns momentos calava y parecyia mesmo ouvyr as respostas do seu ynterlocutor. Termynada a conversa, Nanã tentou me ajudar y pedyu a avó que me contasse o que tynha acabado de acontecer. Ao que ela respondeu com tom de obvyedade: “_Tava falando com o *Thombek*, uai!”. O Nanã: “_Eu sei, vó. Mas conta pra ele o que você conversou”. Y a ancyã contou que falara com ele dyversas coysas. Que releembrara o tempo de cryança y o tempo em que cryou seus fylhos nas ylhas do Watu, quando suas terras foram dadas a posseiros; do tempo em que teve que sayr da terra y morar com os Maxacali ou Pataxó em lugares desconhecidos e dystantes; do regresso à terra; e daquele momento aly mesmo, de como estavam as coysas agora. Ela agradeceu o calor y a luz nas noytes fryas y o alymento que ele cozynhou.

O Nanã então me perguntou o que mays eu querya saber y, sem nenhum preparo etnológyco, fuy dyreto ao assunto que naquele momento mays me ynteressava, que era saber sobre a espyrytualydade e a cosmovysão, que como

¹¹ Palavra que os Krenak usam para se referyr a não yndýgenas.



muytos povos os Krenak chamam hoje de relygyão. Dona Laurita não respondeu, mesmo escutando a mynha pergunta, aý o Nanã perguntou a mesma coysa: “_ Ôh, vó! A senhora pode falar pra ele um pouco sobre a relygyão? Sobre os encantados? Os espýritos da mata?” Y Dona Laurita setencyou: “Se ele quer saber dos espýritos da mata é melhor ele andar na mata. Vay andar na terra aý” Eu escutey bem escutado. Fyz com um gesto pro Nanã que estava bom y todo mundo voltou a conversar o que tava conversando antes y falar novos assuntos.

Eu vym pra casa com o desejo de já voltar. As palavras da Dona Laurita ecoando. Foy naquela noyte de Lua y de fogo que a Dona Laurita plantou a andança em mym.

No ano seguynte eu não vy mays a Laurita. Todos falam que ela adoeceu junto com o Watu, mas as últymas palavras que ela me deu, aquele encantamento, foram um presente y um fôlego que me guyam.

Quando voltey à Terra Yndýgena Krenak, além das entrevistas e conversas com os parentes borum, todos os dyas eu levantava junto com o Sol, tomava café e ya pro mato. Eu andava aquelas montanhas, vales e cursos d’água com os quatro Cs. A câmera, o caderno, os cantos y o corpo. Na medyda em que parava, y mesmo enquanto andaçava, eu ya cryando relações com a paisagem. Uma hora parava pra conversar com o ryo, outras entrava o mato cantando chamamento de espýryto. No ynício eu mymetyzava as formas das pedras y das árvores, ou dançava ao som de cahoeyrinhas do Watu. Quando não sabya pra onde yr eu pedy a dyreção do vento. Naquelas experyêncyas aly, que foram atravessando os dyas, eu fuy construindo algumas alianças, mas o modo de construí-las, de estabelecer dyálogos, essa mudava muyto. Pra mym é claro que eu estava, aynda que de modo não racyonalizado, ou lógyco, recorrendo a uma ynfynydade de técnycas e métodos que havia experimentado enquanto ator y pesquyzador de teatro. Essa era ynclusive uma forma que encontrava para saborear o encontro e a experyêncy, poys as própryas dymensões das lynguagens do fazer artýstico que eu havia cultyvado, eram assyonadas com espontaneidade, y não havia uma preocupação estétyca de decupagem de movymento, nem um método ou objetyvo a ser cumprido ou alcançado à pryóry. Ao contráryo, toda a técnycas que se chamava só fazya sentydo estar aly se pudesse ser alavanca de ultrapassagem

dela mesma. Isto é, se permitisse ser lugar de passagem y encontro, (re)(des)fazimento de outra potência, de outro corpo, esses transformados pelas formas de comunicação que se inventava.}

Sobre as narrativas de Way Pury, salientamos dois pontos que nos parecem importantes serem discutidos brevemente aqui. A saber, as noções de experiência, do recurso mimético y a questão do não-método. Seguindo esta ordem, para falar da ideia de experiência, evocamos o conceito de *Erfahrung* delineado pelo ensaísta alemão Walter Benjamin. Conforme é comentado por Ferreira Netto (2017, p.9),

A experiência entendida como *Erfahrung* significa, através de seu radical farh, ‘atravessar uma região durante uma viagem’ (Gagnebin, 2009, p.58). Este radical tem a ver com as mudanças e os perigos relacionados ao percurso. E nisto podemos enfatizar que a experiência é ligada tanto ao seguir um caminho quanto a ser modificado por este mesmo caminho. Portanto, próximo de simplesmente acumular conhecimentos durante uma viagem. A noção de *Erfahrung* se liga, no mais, à transformação e à modificação possibilitadas pelo atravessar.

Ainda pensando com Benjamin, a experiência, diferentemente da vivência, é um ato expressamente coletivo. Como nas andanças de Way Pury, a comunicação entre diferentes alteridades é a razão de ser do percurso. Andar é atravessar na medida em que se é atravessado. É estabelecer um diálogo. Nesse sentido, o andar xamânico em meio à mata, seu retorno, sua andança, não é um ato solitário, mas uma experiência coletiva com as alteridades não-humanas que são a multiplicidade da floresta. É preciso alargar o conceito de coletivo, como bem nos lembra Ailton Krenak (s.d.) y entender que as diferentes naturezas é que formam coletividades. O Ryo, as árvores, o sapo, todos eles são sujeitos da coletividade, fazem parte das complexas redes que sustentam a vida na Terra.

Seguindo, tomemos uma experiência pontual da ação performática Andanças. {Na medida em que comecei andar, eu fui criando essas alianças de que falava y quando eu me deitava à noite, as andanças de algum modo continuavam, porque elas se faziam em sonho. Eu encontrava os animais e outras naturezas que já conversando de dia, y elas hora conversavam, hora

ameaçavam, y eram sonhos muyto vývydos. Eu já tynha na época o meu sonháryo, que é um dyáryo em que escrevo alguns sonhos. Depoys que eles foram fycando mays yntensos, eu narrava os sonhos em alguns momentos das andanças. Uma prátyca que eu adotey então, era de todo dya pegar o meu sonháryo e narrar sonhos bons, antygos ou novos y entendy que era algo bom de ser feyto para o Watu (o Rio Doce), porque ele já tynha recebydo aquela lama tóxycas do cryme de Mariana y a Dona Laurita já tynha me contado que ele estava dormyndo.

Dyzem que quando a barragem estourou lá em Maryana, a Dona Laurita vyu o Watu correr pra trás, como quem quyzesse se proteger daquele veneno. Depoys, quando em sonho, o Watu veyo chamar a Dona Laurita, que aceytou o convyte e foy até a sua margem. No sonho ela vyu o Watu como ele serya em alguns dyas, já tomado pelo rejeyto do mynéryo. Ela pensava: mataram o ryo. Mas o Watu aynda falava com ela e pedyu pra ela mergulhar bem fundo. Ela o fez y quando tocou o fundo e encontrou a rochas, o Watu abryu uma fenda y ela pode entrar no seu leyto crystalyno e cheyo de vyda. É por ysso que alguns Krenak falam que o ryo está dormyndo, ou que está em coma. Então, eu ya lá ter com ele. Eu cantava e contava sonhos bons pro Watu que era pra nynar seu sono y trazer a cura. Mesmo de longe, eu sempre canto a músyca que os Krenak deram a ele y então eu chamo a cura.}

Nessa ação performágycas dentro de *Andanças*, aquy a chamaremos de *Sonhar o Ryo y sua Cura*, a narratyva dos sonhos ao ryo, que também se fazia presente, algumas vezes era narrado em dança, onde o corpo mymetyzava personagens presentes neles, como o própryo ryo, uma ave, ou serpente. Ao longo de uma semana o ator trabalhou mesmo em recontar o mesmo sonho, y a partyr daí desenvolvya partyturas corporays cantadas como nos *mystery plays*¹² de Grotowski, ou desenhava na areya do ryo, escrevya no caderno ou no própryo corpo com letras y grafysmos. Y aquy abordamos o outro ponto que nos propusemos: a questão do não-método.

Em prymeyro lugar, salyentamos que não-método não é uma renúncia à aquyzyção de técnycas. Tanto o ator-performer quanto o xamã, ambos

¹² Ver: Richards, 2014.



narradores-tradutores, passam por um processo formatyvo que tem necessariamente um encontro com certas técnycas. O que propomos, ao contráryo, é que mobylizar certas técnynycas, seja no caso do ator, seja no caso do xamã, ou do ator-xamã, passa pelo sentydo y pelo processo de saber escolher quays técnycas usar em determynado momento. O xamã que cura, antes de curar escuta das alterydades como fazer a cura, seja pelo sonho, pelo transe, ou por outra vya de acesso ao unyverso cosmopolýtico ynterespecýfyco. Do mesmo modo, o artysta, ao colocar-se em trajetória, em deslocamento, ao abryr sua escuta, ysto é, ao cryar um corpo-passagem, sem-órgão, ao desenvolver seu olho-vybrátyl (Rolnik, 2007), saberá quays dysposytyvos de sua técnycas tomar. Ressaltamos aynda que essas técnycas, por mays que advyndas de contextos teatrays y de outros campos que no Ocydente se convencionou chamar de artýstycos, no tensyonamento gerado pelo pensamento xamânico no exercýcyo ator-performer, é transformado ympreteryvelmente pelas cosmologyas yndýgenas, ysso é, por um outro modo de pensar, extremamente relacyonal e perfectysta. Do ponto de vysta do ator-xamã, aquela técnycas não é mays a mesma, ela é como o ryo para quem se conta os sonhos, corre no mesmo leyto, mas nunca será o mesmo de antes. Paradoxalmente, o não-método é um método em correnteza.

Por últymo, tomamos aquy um trabalho que Way Pury começou a desenvolver alguns meses antes da pandemya y que foy experymentado em dyferentes formatos y suportes y tem sydo chamado de *Árvore(ser)*. Nessa ação performágycas dyferentes públycos são chamados a se lembrar de suas árvores ancestrays, que são aquelas árvores que estão presentes nas cosmologyas yndýgenas - sobretudo quando em ofycynas com pessoas yndýgenas - ou na memória afetyva. Esse trabalho, perene como são os últymos trabalhos do performer, ysto é, que têm longa duração e desenvolvymto, propõe mymetyzar os corpos vegetays em um prymeyro momento y a contrução de um corpo-planta-narrador em um segundo.

{Eu comecey a me ynteressar pela corporeydade das plantas na medyda em que ynycyey as mynhas andanças. Depoys eu ly alguns textos y assysty a um fylme que falava dos *Hotxué Kraôh*, que são mestres do ryso daquele povo. Eu ouvly dos



Hotxuá que eles aprenderam a arte do ryso com a abóbora y que todos os seus movymentos são ynspyrados no jeyto de ser dela, de crescer, ou de balançar as folhas ao vento por exemplo. Eu fuy encantado pelos Hotxuá y contynuey a pensar uma corpografya vegetal que eu, de certo modo, já vynha fazendo. Pro meu povo, que é o povo Pury, quando você come um vegetal, você passa a comungar com a perspectyva daquele alymento. Quando você bebe uma medycyna ou fuma o *póke*, que é o tabaco, você está yntercambyando no seu corpo com ponto de vysta do poké, sendo um pouco ele. A *lonké*, que é a sapucaya, ela é nossa parente, nossa *tytynhan*, nossa vovó. O genypapo é um xamã poderoso que transforma o nosso corpo. Então eu querya pensar ysso, porque na mynha experyêncyã teatral a partyr do Ocydente, não tynha muyto espaço para ysso y aynda não tem. Eu falo que estou pesquysando o unyverso das plantas com alguns colegas y eles ou pensam que estou bryncando ou que aquylo é uma loucura de artysta conceytual. Ynclusyve, há aquela bryncadeyra que os atores fazem com o desemprego y sobre estar pegando qualquer papél y dyzem “tô aceytando até papel de árvore”. Enfym. O prymeyro passo desse trabalho é cryar aliança com uma árvore da memórya, depoyis é yr se tornando essa árvore por meyo da mymesy mesmo. É um trabalho de corpografya. Com o passar do tempo essa árvore vay ganhando maneyras de andar, de sentar, de se mover, ela vay ganhando uma voz y um jeyto de falar, de narrar. Durante esse processo os partycypantes da ação performágycã vão sendo chamados também a cryar seu sonháryo y por fym, quando tyvermos sonhos y um corpo-árvore, ynycyamos o processo de narrar, y narramos os nossos sonhos. Mas é ymportante entender que nem todo sonho se narra y que alguns se narram para poucos. Dentro desse processo entram aynda a comensalydade, a cryação de desenhos para se aplycar na pele de papel y do corpo, às vezes tomamos versos de outras pessoas, como poetas, cantamos cantos de tradyção. Parece uma bagunça, mas não é. É um grande exercýcyo de brycolagem. Cada um que passa pela experyêncyã é que saberá o que vay ganhar ymportâncyã no seu corpo, como nos dyrya Duarte (2018, p.87).

Tecendo breve comentáryo sobre o *Árvore(ser)* proposto por Way Pury, o que sublynhamos é mays uma vez o caráter da experyêncyã y como a oryentação cosmopolýtyca y também a dymensão étyca do pensamento yndýgena-xamânyco

é capaz de transformar a experiência teatral. Em suma, o que o performer propõe principalmente em sua ação performática *Árvore(ser)* - que foi também acionada aqui ao longo das sessões - é o exercício da “sementinha”, um jogo teatral aplicado geralmente em turmas iniciais y infantes de teatro. Esse jogo, que já traz em si o lúdico, aliado ao pensamento mágico do xamanismo indígena, y desdobrado em outras y novas formas de comunicação com o mundo, convida a reflorestar o pensamento y fazer dançar ydeias-corporificadas criadas em aliança com vovós árvores y o universo dos sonhos.

Frutificar - Considerações Finais

Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra - meu avô começou a dar
germinios.
Queria ter filhos com uma árvore.
[...] Meu avô ampliava a solidão.
No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos do quintal: Meus filhos, o dia já
envelheceu, entrem pra dentro.
Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato.
Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que folhou.
(Manoel de Barros, 2010 p.331)

[Frutifica em ty o que restou da experiência]

Esperamos, ao final deste escrito que tocou na superfície de alguns campos e tradições de conhecimento, não termos criado respostas. Antes de tudo, ao falarmos das ações performáticas y do ator-xamã, buscamos ativar novas dúvidas ao mesmo tempo em que trazíamos a comunicação entre formas de pensar.

Viveiros de Castro diria que:

Aquele ideal de subjetividade que pensamos¹³ ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, encontra-se, em nossa civilização, encerrado no que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica dentro dos domínios do pensamento domesticado: a arte. No caso do Ocidente, é como se o pensamento selvagem tivesse sido oficialmente confinado à prisão de luxo que é o mundo da arte; fora dali ele seria clandestino ou 'alternativo' (Viveiros de Castro, 2015a, p.42).

¹³ Em nosso gryfo alteramos penso para pensamos.



Ao passo que Krenak, ao ser questionado sobre a arte, responde:

O meu amigo Bené Fonteles escolheu uma frase ou um trecho de A queda do céu, do Kopenawa Yanomami, para afixar numa das colunas, em que o Kopenawa abre a fala dizendo: ‘*Omama* também é artista. *Omama* é artista’. E aí ele estende uma fala sobre como *Omama* tem o exercício da arte. O exercício da arte de *Omama* é criar o mundo. É uma arte. Ele cria o mundo como artista. Então, ele vai descrevendo as criações, as belezas que vai criando, as dádivas que ele vai trazendo e termina convocando os artistas contemporâneos para criar esse vínculo com *Omama*. Já que *Omama* é artista, que esses artistas entendam isso e que deem curso para o povo de *Omama*, deem passagem para *Omama*, entendeu? Deem trânsito para ele. Trânsito de ideias, trânsito de pensamento (Krenak, 2017, p.78).

Y continua:

Parece que é esse exercício vital, é a vida, é essa possibilidade de estar vivo, de ser potente, criar e interagir com o cosmo, de estar no Universo de maneira ativa. Ser criativo, ser ativo, criar. É arte. A separação entre viver e fazer arte, eu não percebo essa separação em nenhuma das matrizes de pensamento de povos originários que conheci (Krenak, 2017, p.78).

O campo artístico, ou disso que o Ocidente enquadrou como arte y que nas tradições indígenas não se separa da vida, mas a recria, é um potente exercício de pensamento. Experienciar novas formas de conhecimento, sem, contudo, querer enquadrá-las, foi o exercício que aqui queremos propor. Se conseguirmos, algo daqui ganhou espaço no corpo do leitor. Remexemos a terra y frutificamos. Se a semente forte encontrar lugar fértil a seu nascimento brotará. Engraçado é que da árvore da experiência, cada semente que cai y brota é uma espécie nova.

Nhauêra é pay da mata!

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARTAUD, Antonin. *Os Tarahumaras*. Lisboa: Ed. Relógio D’água, 2000.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

DUARTE, Andreia. O olhar da onça - Percurso da experiência. *Revista Arte da Cena*, Porto Alegre, v. 4, n.1, p.71-105, 2018. Acesso em: 1 jan. 2018. DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v4i1.52284>.

D'ÉVREUX, Yves. *Viagem ao Norte do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro, [1616]1929.

FERREIRA NETTO, Diogo. *A noção de experiência em "O Narrador" de Walter Benjamin*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Filosofia), Universidade Federal Fluminense, Departamento de Filosofia, 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KRENAK, Ailton. *Ailton Krenak - Encontros*. Org. Sérgio Conh. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ailton Krenak - Coleção tembetá*. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2017.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. A potência do sujeito coletivo. Entrevista concedida a Jailson de Souza e Silva. *Revista Periferias*. Rio de Janeiro, s.d. disponível em: <http://revistaperiferias.org/materia/ailton-krenak-a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-ii/> . Acesso em: dezembro de 2020.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NIMUENDAJÚ, Curt. Mitos indígenas inéditos na obra de Curt Nimuendajú. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 21, p.63-111, 1986.

NYN, João. O teatro como contracolonyzação tupy-guarany nhandewa. in: *Teatro e os Povos Indígenas: janelas abertas para a possibilidade / Zahy Guajajara ... [et al.]*.- São Paulo : N-1 edições, 2021.

QUILICI, Cassiano S. *Antonin Artaud - Teatro e Ritual*. São Paulo: AnnaBlume, 2004.

QUILICI, Cassiano S. *O Ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre ações Físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2014.



SZTUTMAN, Reanato. *O Profeta e o principal: A Ação Política Indígena e Seus Personagens*. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata. In: ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

Recebido em: 15/01/2022

Aprovado em: 07/03/2022