



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
CURSO DE MESTRADO
LINHA DE PESQUISA - POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL - PCT

KATIA REGINA BARBOSA DE BRITO

CORPO ATUADO: aparições xamânicas na Amazônia Marajoara

Rio de Janeiro

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
CURSO DE MESTRADO
LINHA DE PESQUISA - POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL – PCT

KATIA REGINA BARBOSA DE BRITO

CORPO ATUADO: aparições xamânicas na Amazônia Marajoara

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Maria Helena Werneck

Rio de Janeiro

Setembro de 2019

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

B862 Brito, Katia Regina Barbosa de
Corpo Atuado: aparições xamânicas na Amazônia
Marajoara / Katia Regina Barbosa de Brito. -- Rio
de Janeiro, 2019.
145

Orientadora: Maria Helena Werneck.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2019.

1. Artes Cênicas. 2. Corpo. 3. Pajelança Cabocla.
4. Mulher pajé. 5. Antropologia. I. Werneck, Maria
Helena, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

“CORPO ATUADO:

APARIÇÕES XAMÂNICAS NA AMAZÔNIA MARAJOARA”

por

KATIA REGINA BARBOSA DE BRITO

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Maria Helena Vicente Werneck - Orientadora

Prof. Dra. Marina Vanzolini Figueiredo (USP)

Prof. Dra. Tatiana da Motta Lima (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: *Aprovada com recomendação para publicação.*

Rio de Janeiro, RJ, em 08 de outubro de 2019

À minha avó Benvinda Cordeiro de Brito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Jeronima e Brito, pela vida, por me ensinarem o valor do amor e do trabalho, pelo apoio incondicional e generoso sem o qual eu não conseguiria prosseguir, pela força e juventude que emanam e me renova dia após dia.

Aos meus filhos, Luaré e Mariana, agradeço pela parceria, pelas doses diárias de coragem, esperança, alegria e beleza, e por me ensinarem a infinitude do amor.

À mina avó Isabel por ensinar o valor do sonho

Aos meus irmãos, Isabel e Jerônimo, agradeço pelo companheirismo.

Agradeço à minha orientadora professora doutora Maria Helena Werneck que esteve ao meu lado nestes dois anos de trabalho intenso, apontando caminhos inaugurais, orientando cada etapa com maestria, entusiasmo, dedicação e carinho.

À pajé Roxita que abriu as portas da sua casa e de seu barracão de trabalho, me acolheu generosamente e compartilhou seu pensamento e suas práticas na pajelança cabocla de pena e maracá.

Agradeço ao fotógrafo Paulo Furtado, companheiro de trabalho, artista maior, que ilumina com sua arte esta pesquisa e trouxe valor de riqueza e alegria ao tempo em que estive no Marajó.

Aos professores doutores Tatiana Motta Lima e André Gardel agradeço pelas valorosas contribuições na banca de qualificação.

Aos professores doutores Angela Maternos, José da Costa, Ana Bernstein e Eduardo Viveiros de Castro pelas aulas fundamentais para a escrita desta dissertação.

Agradeço ao professor doutor Eduardo Viveiros de Castro pela acolhida generosa na UFRJ.

À pajé Zeneida Lima agradeço pelo seu valoroso e importante trabalho na pajelança cabocla do Marajó.

Aos colegas de mestrado: à Bia, Renato e Sara agradeço a parceria diária, a tolerância, a troca de ideias e afeto.

Agradeço à Carlos Augusto Nunes Gouvêa pela amizade e por disponibilizar seu arquivo fotográfico pessoal.

Agradeço a todos que acreditam e tornam possível o ensino superior público gratuito de excelência.

Agradeço aos Encantados, em especial, ao encantado Bem Te Vi, que com valentia e beleza iluminou os caminhos deste trabalho.

Agradeço ao Teatro.

O homem, quando não é reprimido, é um animal erótico, há nele um frêmito inspirado, uma espécie de pulsação que produz inumeráveis animais os quais são formas que os antigos povos terrestres universalmente atribuíam a Deus.

Antonin Artaud

RESUMO

A partir do olhar do artista cênico este estudo investiga os procedimentos milenares realizados na prática da *Pajelança Cabocla de Pena e Maracá* em especial o fenômeno do Corpo Atuado, expressão usada pelos nativos marajoaras para quando o pajé atravessa as barreiras corporais e se torna substancialmente Outro, a quem chama Encantado. A pesquisa imbrica teatro e antropologia, materiais teóricos e poéticos em relatos construídos a partir do acompanhamento do trabalho de Roxita, uma mulher pajé da Amazônia Marajoara.

Palavras-chave: Artes Cênicas. Pajelança Cabocla. Corpo. Mulher Pajé. Amazônia Marajoara. Antropologia.

ABSTRACT

Through the perspective of the scenic artist, this article investigates the millenary procedures made in Pajelança Cabocla de Pena e Maraca's practice, aiming the occurrence of Corpo Atuado, a term used by the native marajoaras to describe when the shaman cross the corporal barriers and devolve into substantively Other. The article links performance and anthropology, theoretical and poetic materials and builds a report of a pajelança session through the following of Roxita's work, a female shaman from Marajoara's Amazon.

Key words: Scenic Art. Pajelança Cabocla. Body. Female shaman. Marajoara's Amazon. Anthropology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Embarcação se preparando para zarpar de Belém em direção ao Marajó.....	p.22
Figura 2: Revoada de Guarás.....	p.23
Figura 3: Trapiche de Soure, cidade marajoara.....	p.28
Figura 4: A pajé Roxita.....	p.30
Figura 5: A audiência no interior do barracão à espera da Pajé.....	p.32
Figura 6: Embarcações às margens do Paracauari. Soure.....	p.34
Figura 7: : Floresta de mangueiros. Caminho da pajelança.....	p.39
Figura 8: Pajelança na Floresta.....	p.44
Figura 9: : A pajé momentos antes de se atuar.....	p.47
Figura 10: O barracão de trabalho da pajé à noite.....	p.56
Figura 11: Roxita atuada no vaqueiro Boa Ventuara e sua assistente, Elvira.....	p.60
Figura 12: Teto de palha.....	p.62
Figura 13: O barracão de trabalho da pajé à luz do dia.....	p.63
Figura 14: Uma cortina entre espaços.....	p.64
Figura 15: O poço – Interior do barracão.....	p.65
Figura 16: A pajé em busca de conexão com os Encantados do Fundo – Interior do barracão.....	p.66
Figura 17: : Servente atua simultaneamente à pajé, que está atuada no quarto, ao lado, em prática de cura.....	p.68
Figura 18 Os Assistentes com as cintas amarradas ao corpo.....	p.69
Figura 19: Roxita sopra o charuto de tauari com as brasas voltadas para o interior da boca.....	p.76
Figura 20: As Faixas dos Encantados.....	p.80
Figura 21: A pajé, o servente e as velas.....	p.103
Figura 22: A pajé, os maracás e os santos.....	p.108
Figura 23: As cintas usadas no ritual.....	p.111
Figura 24: Fabricando o charuto de tauari.....	p.115
Figura 25: A servente defumando a pajé com o tauari, enquanto a pajé bate as costas na parede.....	p.116
Figura 26: A pajé e as velas	p.118
Figura 27: Foto de Raimundo e Benvinda	p.125

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – IR PARA O INFINITO DE FORA.....	23
1.1 ÁGUAS E SONHOS.....	21
1.2 SOURE E ROXITA	28
1.3 AO ENCONTRO COM DEUS MARACÁ.....	36
CAPÍTULO 2 – NO CAMINHO QUE A MATA PERDIA.....	55
2.1 A AUDIÊNCIA E OS SERVENTES	55
2.2 O BARRACÃO PARA HABITAÇÃO DOS SENTIDOS.....	63
2.3 O OLFATO.....	79
2.4 A PORTA DO FUNDO.....	83
CAPÍTULO 3 – PASSARADA.....	92
3.1 IR PARA O INFINITO DE FORA.....	92
3.2 O APARECER DO ENCANTADO	106
3.3 BENVINDA, UM CORPO ATUADO	78
4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
5 – ANEXO MAPAS.....	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	144

INTRODUÇÃO

Alaíde caminhava pela mata silenciosa. Seus pés farejavam, olhavam, ouviam, apalpavam os caminhos entrançados na selva como os fios do mistério e da solidão. Pés com a memória das raízes e dos bichos, vagando de noite por baixo da terra. Muito caçador invejaria aqueles pés bem-nascidos, ágeis, videntes, duros e belos pelo tamanho e pela resistência, deixando leve rastro, quase nenhum vestígio, pelos imbaubais e andirobais. As feras sentiam naquele rastro qualquer coisa que lhes era familiar e intrépido.

Dalcídio Jurandir

O arquipélago do Marajó¹ está localizado ao norte do Estado do Pará, na foz do Rio Amazonas. É banhado ainda ao sul pelo verde-escuro das águas mornas e salobras do Rio Pará e ao norte pelo azul profundo das águas salgadas do Oceano Atlântico. Com seus 104 quilômetros quadrados, distribuídos em regiões de campos naturais, zonas de matas, praias, rios e mar, o arquipélago possui 16 municípios, e 12 pertencem à Ilha de Marajó, a maior ilha flúvio-marítima do mundo, com seus 42 mil quilômetros quadrados.

A Ilha de Marajó é também reconhecida pela arte da cerâmica. A cerâmica marajoara produzida no período entre 400 e 1400 d.C. é considerada uma das mais refinadas da América e carrega em suas peças e ruínas muito da memória da civilização do arquipélago. Texto sem grafia, a cerâmica nos conta, entre tantas outras histórias, que há milênios o ritual da pajelança² acontece na Ilha de Marajó. É uma variedade de objetos rituais como banquinhos para os pajés, estatuetas que também eram utilizadas como maracás, urnas funerárias, frascos e uma espécie de concha com um canudo para ingestão de drogas alucinógena. Como nos informa a

1. O romancista Dalcídio Jurandir enuncia: “Segundo o padre Antonio Vieira, originalmente o topônimo se referia exclusivamente ao rio Marajó (Marajó-Açu; daí dizer-se correntemente do Marajó; como se diz do Rio de Janeiro, por exemplo, não de...) que passou à Ilha grande, arquipélago e baía. Étimo *nheengatu*, há controvérsias sobre o significado: para uns barreira do mar, a outros ‘aquele que se levanta’; uma terceira tradução possível concorda com a raiz tupi-guarani em ‘*marã*’ (mau, malvado) e *yu/yo*, gente, povo...na acepção de “gente ou homem malvado. Vestígio do velho conflito entre as Ilhas e a Terra-Firme (continente), provavelmente o terror causado pelo guerrilheiro Aruá em emboscada com zarabatana de paxiúba e mortíferas setas de patatúá envenenadas de curare contra o inimigo Tupinambá invasor”. (JUANDIR, 2008, p. 486)

2. No Brasil, o fenômeno do xamanismo é também conhecido como pajelança e, desde a década de 1980, vem sendo compreendido por pesquisadores de diversas áreas de conhecimento como um complexo sócio cultural.

arqueóloga Denise Pahl Schaan:³ “Objetos que mostram técnicas de pintura, incisão, excisão e modelagem desenvolvidas para transmitir ideias transcendentais ou cosmológicas e realizar a ponte entre o natural e o sobrenatural” (SCHAAN, 1999, p. 3).

Este trabalho parte dos pressupostos segundo os quais é possível considerar que o corpo em performance da pajé no ritual de pajelança cabocla de pena e maracá é, assim como a arte da cerâmica, um texto sem grafia que preserva e transmite técnicas e procedimentos seculares inscritos e recriados no gesto, nos movimentos, na coreografia, nos solfejos da vocalidade da pajé durante o ritual, e que é plausível pensar que a imbricação entre as artes da cena e esta “prática viva”⁴ confronta pesquisadores do campo da criação e da teoria das artes cênicas com determinado modo de percepção, de consciência, determinada qualidade de presença e atenção forjados em outro paradigma que não o ocidental cristão de matriz europeia e norte-americana, um paradigma forjado no modo caboclo de relação com o mundo.

Esta pesquisa construiu um relato sobre os modos de atuar de uma pajé a partir da percepção advinda do campo das artes cênicas. É importante ressaltar que é também na forma de perceber o ritual e no ato de criar o relato a partir desse modo singular de percepção que as artes da cena e a pajelança são colocadas em jogo. Para além de um extensivo trabalho de campo na Ilha de Marajó, acompanhando as práticas de pajé Roxita, este trabalho se abriu para campos de conhecimentos distintos da área das artes cênicas, em especial a antropologia e a literatura. Ao estruturar a escrita a partir da intersecção entre teoria teatral, antropologia e materiais poéticos, a pesquisa considerou o conceito de ficção como antropologia especulativa, pensado pelo escritor Juan José Saer:

Não se escrevem ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica a uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar o salto em direção ao inverificável, a

3. Texto escrito pela arqueóloga Denise Pahl Schann para a exposição *Marajó: Retratos no Barro*, Museu de Arte de Belém, 1999.

4. Cassiano Sidow Quilici usa em seu vocabulário a noção de “práticas vivas” para se referir às práticas tradicionais que continuam sendo transmitidas, preservando seus processos de transmissão. A noção que sugiro encontra correspondência na pajelança cabocla. Quilici observa: “Diferentemente das formas de ascese das escolas filosóficas da antiguidade greco-romana, tais tradições preservaram seus processos de transmissão, existindo ainda hoje enquanto ‘práticas vivas’.” (Cassiano Sidow Quilici, *O Treinamento do Ator Performer – Repensando o Trabalho sobre Si a Partir de Diálogos Interculturais – Urdimento* – nº 19 p. 19, novembro de 2012).

ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas a busca de uma um pouco menos rudimentar. A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fonte falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários, etc. – o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção, que mescla de um modo inevitável o empírico e o imaginável [...]. Por causa deste aspecto principalíssimo do relato fictício, e por causa também de suas intenções, de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade, podemos definir de um modo global a ficção como uma antropologia especulativa. (SAER, 2012)

O conceito de antropologia especulativa, que problematiza a relação entre ficção e realidade, intensificou e redimensionou este trabalho e o estar em campo no Marajó, tornando possível a leitura de rastros e vestígios inscritos na terra, no desenho das folhas caídas no chão, no hálito da floresta e no burburinho da água dos igarapés, propiciando a escuta do sotaque e o entendimento da visada do marajoara.

Cabe ressaltar que, ao se abrir para outros campos de conhecimento para relatar e pensar os procedimentos criativos da pajé, este trabalho não pretendeu discutir os aspectos religiosos, sociais ou antropológicos do ritual. Ele apenas articulou um extenso e valioso material de outros campos de conhecimento para pensar o corpo em performance da pajé no contexto desta tradição⁵, chamada *pajelança cabocla de pena e maracá*, que acontece na cidade marajoara de Soure.

A pajelança cabocla marajoara pertence ao universo do caboclo marajoara. Segundo o folclorista Câmara Cascudo, o termo caboclo vem de caboco, *caa*, “mato, monte, selva”, e *boc*, “retirado, saído, provindo do mato” (CASCUDO, 1993, p. 165). A etimologia de caboclo revela

5. Noção do vocabulário do escritor Cassiano Sidow Quilici, que observa: “A ideia de tradição como um ‘trabalho colaborativo no tempo’, que desdobra e lapida certas intuições fundamentais sem preocupações demasiado egoicas com a originalidade [...]”. *O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o “Trabalho Sobre Si” a Partir de Diálogos Interculturais – Urdimento*, nº 19, novembro de 2012, p. 19.

duas imagens. A imagem do mato e a imagem da retirada de algo ou alguém que, sendo originário do mato, foi habitar outro território. O caboclo marajoara, é possível pensar, ao ser retirado ou se retirar do mato, carregou consigo uma porção, um fragmento desse espaço e do modo de existir do seu lugar de origem. Na noção de caboclo, identificamos a tensão entre presença-ausência, visível-invisível que permeará este estudo. O romancista Dalcídio Jurandir, na obra *Marajó*, nos fala da cabocla do Marajó:

Olhou as suas pernas. Terra não saía mais das suas pernas. Pode tirar no banho, o suor, o cheiro do mato, da lenha, do peixe e do homem, não a terra. Porque a terra vinha na água que a banhava e cobria a pele de cabocla como os rios, enchendo, cobrem de lodo a várzea e a ilha. (JURANDIR, 1992, p. 331)

Uma possível leitura deste texto de Dalcídio é que a terra que não pode ser lavada com água remete ao modo existir do povo da floresta, que o caboclo carrega consigo ao se tornar um habitante da cidade. Um modo de existir, como foi possível perceber ao longo desta pesquisa, que opera predominantemente com o *e*, em detrimento do *ou*, se afastando muitas vezes dos modos duais que preponderam no Ocidente moderno.

Colocar em tensão os modos de existir nos espaços da cidade e da floresta fornece elementos para uma aproximação do ritual de pajelança cabocla. Encontramos no vocabulário do xamã Davi Kopenawa a noção *povo da floresta*, que ele contrapõe à noção *de povo da mercadoria* (KOPENAWA, 2015, p. 497), ambas as noções forjadas a partir de condições espaciais. Segundo o xamã, o povo da mercadoria é o branco, categoria aqui menos associada à cor da pele e mais a um modo de vida atrelado à cidade, que se constrói fora do espaço da floresta. Um povo que sonha apenas consigo mesmo e que perdeu a capacidade de sonhar a terra. Davi Kopenawa relata:

Derrubaram toda a floresta de sua terra para fazer roças cada vez maiores [...].
Aí começaram a arrancar o minério do solo com voracidade. Construíram fábricas para cozê-los e fabricar mercadorias em grande quantidade. [...] Pensaram: “Somos mesmo o povo da mercadoria!”. (KOPENAWA, 2015, p. 407)

O povo da floresta por sua vez, segundo o xamã, se satisfaz com poucas mercadorias, pois seu valor maior está no céu claro, nas estrelas e no silêncio de uma floresta farta de alimento e água para que assim fiquem seus pensamentos, não querem arrancar o minério da terra, nem

enfumaçar o ambiente, o que tornaria suas mentes e peitos enfumaçados e escuros. Kopenawa enuncia:

Nós, habitantes da floresta, só gostamos de lembrar dos homens generosos. Por isso temos poucos bens e estamos satisfeitos assim. Não queremos possuir grandes quantidades de mercadoria. Isso confundiria nossa mente. Ficaríamos como os brancos. [...] Queremos que a floresta continue silenciosa e que o céu continue claro, para podermos avistar as estrelas quando a noite cai. (KOPENAWA, 2015, p. 420)

Sugiro que os caboclos marajoaras, assim como seus pajés, são povo da floresta e povo da mercadoria. Tendo em vista o que observa o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que no xamanismo ameríndio o paradigma é a troca e sua díade sujeito-sujeito, em contraposição ao Ocidente moderno, que é predominantemente regido pelo paradigma da produção e sua díade sujeito-objeto (*Folha de S.Paulo*, 1998), é plausível sugerir que o caboclo marajoara opera predominantemente com estes dois paradigmas, a produção e a díade sujeito-objeto e a troca e a díade sujeito-sujeito.

Para além da compreensão do modo de existir do caboclo marajoara, colocar em tensão estes paradigmas é relevante para pensarmos o *corpo atuado* e as possíveis imbricações entre a pajelança cabocla e as artes do palco. Uma das questões emergentes ao pesquisar esta prática viva forjada a partir de outro modo de existir é pensar se, e de que modo, as artes da cena contemporânea, praticadas no Ocidente estão conscientes dos paradigmas que a regem?

Tendo em vista que as artes do palco praticadas no Ocidente moderno fundadas em matriz europeia e norte-americana, apesar de ser produto do *povo da mercadoria*, habita o campo artístico, que segundo enuncia o antropólogo Lévi Strauss, é o campo onde no ocidente moderno é possível encontrar o pensamento humano ainda não domesticado em vista da obtenção de um rendimento⁶, é possível pensar que uma vertente do teatro ocidental moderno,

6. A arte é, para Lévi-Strauss, como o refúgio ecológico do pensamento selvagem dentro do mundo racionalizado e tecnicizado das sociedades modernas. Na arte, ainda é lícito sermos “selvagens”, no bom sentido que o adjetivo sempre tem na pena de Lévi-Strauss. *O Pensamento Selvagem* não versa sobre mitos indígenas, mas sobre certas disposições universais do pensamento humano: ameríndio, europeu, asiático ou qualquer outro. O “pensamento selvagem” não é o pensamento dos “selvagens” ou dos “primitivos” (em oposição ao “pensamento ocidental”), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não domesticado em vista da obtenção de um rendimento. CANTARINO, Carolina; CUNHA, Rodrigo. Entrevista: Eduardo Viveiros de Castro sobre Lévi-Strauss. Anarquia Barbárie. Disponível em: <<https://anarquiabarbarie.wordpress.com/2015/05/14/entrevista-eduardo-viveiros-de-castro-sobre-levi-strauss/>> Acesso em: 15 out. 2018.

ou usando o vocabulário de Kopenawa, o teatro do *povo da mercadoria*, intersecciona com o modo de existir do *povo da floresta*?

Sugiro que o modo de existir caboclo que imbrica o ser e o não ser forja os procedimentos criativos do pajé de pena e maracá. A terra se acumula no corpo do pajé caboclo marajoara, e a ele se sedimentam outros materiais, um corpo construído continuamente por sobreposições, a partir da desestabilização e do desequilíbrio, pois o solo onde o pajé caboclo caminha é híbrido, fugitivo, instável, alagadiço, assim como o é Soure, cidade-floresta, um território propício à contaminação, à polifonia e às imbricações.

Em Soure, pequena cidade-floresta marajoara, encontramos uma diversidade e quantidade significativas de pajelanças caboclas, a escolha pela pajelança cabocla de *pena e maracá* se deu, entre outras razões, a partir do entendimento de que algumas noções presentes neste ritual são relevantes para o campo das artes cênicas, sendo a noção central a do *corpo atuado*. O *corpo atuado* na pajelança objeto desta pesquisa corresponde ao estado que se encontra o pajé quando ultrapassa as barreiras corporais e se altera, ou seja, quando ele está substancialmente Outro, sem deixar de ser ele mesmo, como é possível observar nos relatos das sessões de pajelança presentes nos capítulos I e II desta dissertação.

A partir da investigação da noção *corpo atuado*, foi possível ensejar algumas relações entre o trabalho do pajé caboclo de pena e maracá e o trabalho do ator-performer⁷, que o termo *atuar*, comum aos dois procedimentos, sugere. A pesquisa revelou interações, convergências e divergências entre os dois modos de atuação. Ele foi *atuado*, ele estava *atuado*, é assim que diz o caboclo marajoara ao se referir à condição do pajé quando se altera ao encontrar o Encantado. Como esclarece a fala da pajé Zeneida Lima: “Rodopiou, oscilou o corpo e mudou o ritmo respiratório. Estava atuado” (LIMA, 2002, p. 174).

A partir do termo *atuado* que se assemelha e difere do que em modo geral encontramos para se referir ao ator, que *atua* ou está *atuando*, foi possível compreender, entre outras coisas, que os dispositivos para a atuação do pajé têm origem predominantemente, e não exclusivamente, de fora, do Outro, a quem o pajé caboclo de pena e maracá chama Encantado.

⁷. A ideia de ator performer aqui corresponde a noção encontrada no vocabulário de Cassiano Sidow Quilici que relaciona a ideia de ator- performer a uma categoria “que tenta dar conta do crescente contato e mescla do teatro e da performance” QUILICI, Cassiano Sydow. O Conceito de “Cultivo de Si” e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer. VI Reunião Científica da ABRACE- Porto Alegre 2011. Disponível em <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3142/3306> Acesso em: 22 set. 2019

Que o *atuar o corpo* para o pajé de pena e maracá é uma experiência extrospectiva que implica no desejo de troca, de contato com o Encantado, sendo este sempre percebido como sujeito, independente de pertencer aos domínios, vegetal, mineral ou animal, ou de estar em solo humano ou não humano.

Para o pajé se *atuar*, ir ao encontro do Encantado, o primeiro movimento empreendido é bater as costas em uma superfície. Gesto que impulsiona seu corpo para fora e o desestabiliza. Bater as costas é um movimento imprescindível para o ato de virar outro, tanto que o pajé caboclo de pena e maracá também é conhecido no Marajó como pajé bate-costas.

A ideia de uma atuação fundada na alteridade, apreendida a partir do acompanhamento das sessões de pajelança para a construção do relato que constitui este trabalho iluminou outros procedimentos que ocorrem na pajelança cabocla. A partir desta ideia foi possível entender que o pajé se percebe em uma condição compósita de humano e encantado, quando se diz *atuado*, assim como é possível identificar o movimento de fabricação constante do sujeito e do coletivo, no contexto do ritual, ficando em evidência que ambos existem em condições precárias. O trabalho também apontou que a pajé para atuar o corpo considera uma política que inclui humanos e não-humanos, visíveis e invisíveis.

Outra característica da pajelança cabocla de pena e maracá que foi revelada neste estudo é que o ritual, forjado predominantemente na estética ameríndia, tem como um dos diferenciais em relação a outros tipos de pajelança marajoaras, a soberania do maracá concomitantemente com a não-utilização do tambor, instrumento comum em outros tipos de pajelança na Ilha de Marajó. A utilização do maracá, corpo oco, frágil, leve, como instrumento principal, é um dos elementos que indica uma estética fundada na vacância, que é possível perceber nos relatos do trabalho da pajé.

O pajé é a figura central da pajelança cabocla e é indivíduo criador na elaboração e na transmissão do fenômeno, pois repete o ritual em diferença (ELIADE, 1972, p. 128). O trabalho do pajé engloba tanto a prática realizada nas sessões ritualísticas como também um exercício diário de manutenção e expansão da habilidade de atravessar barreira corporal para *se atuar*. O trabalho também implica no ato de manter e ampliar a corrente do pajé, ou seja, aumentar o número de Encantados em que ele pode *se atuar*, caso pare de trabalhar o pajé pode presenciar ao longo do tempo sua corrente diminuir, ou até desaparecer. A corrente do pajé é um conceito que, de certo modo, corresponde ao repertório do ator, ambos existem em condição precária.

Esta pesquisa foi circunscrita no universo da mulher pajé, foram chamadas à presença minha avó Benvinda, Roxita, Madrinha Leonardina, Zeneida Lima, todas caboclas marajoaras e mulheres pajés de pena e maracá. A questão de gênero permeia a pesquisa, sem ser seu tema. A condição de ser neta de uma pajé de pena e maracá impulsionou este estudo e mobilizou o trabalho para as narrativas dessas pajés, ideia que se fortaleceu ao longo do estudo com a constatação de que no Marajó existem inúmeras mulheres pajés, e que elas ocupam um lugar de grande importância na comunidade, mulheres que ao se tornarem pajés colocam em tensão instituições como a família, a igreja, a escola.

É importante ressaltar que não se é pajé, e sim se está pajé. A palavra vem do *paie*: “Assim o próprio significado da palavra pajé, nos idiomas Tupi, está ligado ao conceito de possuidor de poder” (LANGDON, 1996, p. 27). Assim, a mulher ao trabalhar para estar pajé, passa a “possuir poder”. No que diz respeito à cidade de Soure, podemos afirmar que as mulheres ao se tornarem pajés desenvolvem estratégias vitoriosas para existir em uma sociedade em que as relações de gênero raça e classe são coercitivas. Com peles cor de barro cozido, uma herança predominantemente indígena, essas mulheres ao se tornaram pajé passam a ter poder em um espaço em que o gênero determina perversamente o modo de vida ao mesmo tempo que a ausência de recursos e a invisibilidade são condições aceitas como “naturais” a quem nasce em um corpo de mulher, condição que se agrava quando este corpo não é branco.

As mulheres cor de barro conviveram e convivem com religiões que têm predominantemente a função de domesticar e subtrair. Ao se declarem ou serem declaradas pajés, essas mulheres saem de um lugar de domesticação e restrições, desafiam a normalidade e a dominação, o pensamento dual e fixo e ganham poderes. Não apenas acessam os saberes ancestrais, como constroem os novos saberes. Ambos os saberes, ancestrais e contemporâneos, forjados na pluralidade e na valorização da diferença, são corpos que existem em diferença, mulheres que de um modo ou de outro podem nos informar estratégias vitoriosas contra a opressão de gênero, de raça e de classe.

A pajé Roxita, cuja prática acompanhamos neste trabalho, confronta diariamente há cinco décadas, os condicionamentos, a domesticação e a subordinação. Com seu corpo suporta a alteridade e constrói aparições. Para empreender esta viagem ao território do corpo atuado da pajé, este trabalho mobiliza, por um lado, principalmente, mas não exclusivamente, algumas noções presentes em investigações do campo de conhecimento da antropologia e da etnologia, em especial dos estudos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro e de Renato Sztutman.

A antropologia foi um campo de conhecimento importante para esta pesquisa. Esta disciplina das ciências humanas foi fundamental para a compreensão e a análise do corpo em performance da pajé. O estudo lança mão ainda de noções que fazem parte dos discursos das culturas dos povos Waãpi, Shipbo Konibo e Yanomamis, destacados no trabalho dos antropólogos Dominique Tilkin Gallois, Anne-Marie Colpron e Bruce Albert.

A pesquisa inclui também material teórico e poético encontrados nos escritos de Antonin Artaud, Cassiano Sidow Quilici, nas narrativas de Davi Kopenawa e da pajé Zeneida Lima, nos trabalhos de Dalcídio Jurandir e Mário de Andrade, na pesquisa de Heraldo Maués e nos estudos de George Didi-Huberman, do professor Luiz Fernando Ramos, de Jean-Pierre Vernant, de Patrice Pavis e de Judith Butler. Noções que suponho trouxeram acessos inaugurais ao fenômeno do *corpo atuado*, que vale a pena ressaltar foram, muitas vezes, ocultas pelo manto da invisibilidade, quando não foi tratadas com um reducionismo abusivo.

É importante dizer que essa pesquisa é tributária do tempo. Foi preciso tempo para se colocar à escuta destas mulheres pajés, vozes muitas vezes silenciadas, ou que apenas murmuram em silêncio por desconfiança ou medo. Escuta que também colocou em evidência minha condição de artista pesquisadora que foi construída a partir de uma sobreposição de modos de existir. Fui retirada da região Amazônica ao nascer, para viver no Rio de Janeiro. No início da década de 1980, fui morar em São Paulo, onde me formei em artes cênicas na Universidade de São Paulo. Nas décadas de 1980 e 90, trabalhei em produções teatrais de encenadores como Antunes Filho, Luiz Roberto Galizia, Zé Celso Martinez Correa, Wladimir Capela e Amir Haddad.

Ao ensaiar *Macunaíma* sob a direção de Antunes Filho, entrei em contato pela primeira vez com o cruzamento entre o teatro e a estética ameríndia. Para além de todo o valor da obra, o texto de Mário de Andrade fez eco em um modo de agir em minha casa que até então me passava despercebido. Havia em *Macunaíma* um clima, uma atmosfera, um modo de fazer piada, de existir ameríndio que eu reconhecia. O comportamento ameríndio, como bem ressaltou a autora Lúcia de Sá:

[...] em vez de servirem apenas como “matéria-prima” ou “informação bruta” e “superficial”, as narrativas pemons forneceram a Mário de Andrade a proposta estética básica do romance, que é a de contar a história de um herói sem nenhum caráter, que não pode ser definido como bom ou mal, mas antes pelo que Ellen Basso denominou “criatividade pragmática”; um herói em

outras palavras, cujo comportamento muda de uma situação para outra, e cuja imprevisibilidade parecia representar na opinião do autor, a própria modernidade. Dessa forma, Macunaíma não é o anti-herói transposto ao modo primitivo (WASSERMAN, 1984, p. 108), mas um herói Pemon não só por ter nascido na região pemon do Uraricoera, mas também porque age e reage como um herói pemon deve agir e reagir. Índio, negro e branco, Macunaíma permanece, acima de tudo, fiel ao comportamento do *trickster* amazônico. (SÁ, 2012, p. 119)

Macunaíma foi a minha primeira aproximação com a ideia de uma estética ameríndia, ou seja, com uma forma de se manifestar de outro modo de existir. Mas o retorno à ilha de meus ancestrais só aconteceu décadas depois, em 2008, por meio de uma parceria com a Funarte, que pertencia ao hoje extinto Ministério da Cultura. Como artista “carioca”⁸ escrevi projetos de teatro para serem realizados na Ilha de Marajó, obtive quatro premiações dessa instituição, que me levaram de volta ao meu local de origem.

Estes prêmios forneceram recursos para eu realizar projetos artísticos na cidade de Soure no período entre 2008 e 2012. Os projetos incluíram duas radionovelas e a produção de programas de rádio com músicos locais, trabalho que alcançou 150 mil pessoas no Pará, ribeirinhos e pescadores com seus rádios de pilha, vaqueiros, quilombos, comunidades isoladas. Também dentro desta programação foram realizados espetáculos na rua, nas praias, nos manguezais de Soure. Fui aos poucos impregnada pelo espaço e pelas gentes do Marajó. Com o tempo as aberturas foram se consolidando e, bem aos poucos, fui avistando nestas fissuras o rosto de minha avó, a pajé Benvinda. Com Benvinda, um nome que é uma saudação, um acolhimento e um desejo, aos poucos percebi que eu era forjada na cidade e na floresta, me percebi também cabocla do Marajó. E só aí, *atuada* em marajoara, foi possível empreender essa pesquisa.

Ao voltar o olhar e me pôr à escuta da pajelança na Amazônia Marajoara, o que me move como artista é a contaminação das artes do palco com outro modo de existir. É a expansão do pensamento selvagem, não domesticado, insubordinado na prática das artes da cena. É a fuga

7. “Carioca”, do tupi *kari’oka*, “casa do branco”, de *kara’i*, “branco”, e *oka*, “casa”. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/carioca> (consultado em 29 de agosto de 2019).

para algum lugar, a fuga que faz um “sistema vaziar”,⁹ o teatro enquanto produtor de aparições, que escolhe ir para fora, onde a pureza não tem valor de riqueza e que considera o paradigma da troca e a díade sujeito-sujeito.

A dissertação se organizou em três capítulos: A Floresta Cifrada, O Caminho que A Mata Perdia e Passarada.

De modo que o primeiro capítulo, A Floresta Cifrada, observa de que modo a pajé cria o espaço e as condições para atuar seu corpo no ritual. Tem como eixo central o relato de uma sessão de pajelança realizada na floresta, a partir de um olhar que considera a interface entre teatro e pajelança. Está dividido em três tópicos: Aguas e Sonhos, que trata da matéria do que é feito o universo do *corpo atuado*, da travessia do continente para a ilha, das memórias de criança no Marajó que criam acessos ao mundo das encantarias; Soure e Roxita, que fala da mulher pajé, da cidade marajoara e de seus habitantes; Ao encontro do Deus Maracá, relato do modo de atuação da pajé e suas relações com a espacialidade e a corporalidade no contexto do ritual a partir da observação de uma sessão de pajelança que acontece na floresta.

O segundo capítulo, *No Caminho que a Mata Perdia*, dá continuidade ao relato do trabalho do pajé para *se atuar*, só que agora o ritual acontece em um ambiente fechado. O capítulo se divide em três tópicos: A Audiência e os Serventes, que observas as relações o papel das audiência e dos serventes no sistema da pajelança; O Barracão para a Habitação dos Sentidos, que foca os procedimentos e as técnicas para a construção do barracão onde a pajé trabalha e do *corpo atuado*; O Fundo, que observa as conexões da pajé com o mundo da encantaria.

O terceiro capítulo, Passarada, está dividido em três tópicos: Escolher Ir Para o Infinito de Fora, onde o ritual, objeto deste estudo, é confrontado com noções do campo de conhecimento do teatro e da antropologia; A Aparição do Encantado, em que relatos de Roxita sobre o invisível e sobre sua primeira viagem extática norteiam uma análise sobre os corpos que compõe o sistema da pajelança; Benvinda, um Corpo Atuado relata alguns aspectos da trajetória da pajé que motivou a pesquisa e traz questões imanentes à condição de ser uma mulher-pajé

8. Segundo Gilles Deleuze, “[...] fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vaziar, como se fura um cano”.

que iluminam o caminho para nos aproximarmos da noção de quem é e o que pode o *corpo atuado*.

CAPÍTULO 1 – NA FLORESTA CIFRADA

Abriu a Janela, não era a madrugada, era o luar. Soure dormia embalada pelo vento, pela voz da baía, num leito de mangueiras. [...] Andava pela terceira rua de Soure. As mangueiras lhe ofereciam uma paz de orvalho e resina, se derramava dos frutos verdes e das folhas. Em ordem na rua, pesadas de sossego e mangas. Com que maternidade, com que força de criação a terra as sustentava e as deixava ao luar, na rua da pequena cidade marajoara.

Dalcídio Jurandir

ÁGUAS E SONHOS

Chega o barco que nos levará a Soure, todos querem entrar ao mesmo tempo, as roupas gritam suas cores, o vento espalha um calor que a tudo e a todos evapora, um calor de febre que é engendrado pela ação do sol nas águas fundas e verdes da Amazônia, calor que parece querer nos diluir neste rio-mar.

O barco está cheio, são tantos os existentes que entram: homens, mulheres, crianças, idosos, que a percepção é que o volume de carne, já é maior que o de metal. Em segundos este corpo compósito de metal e carne, sangue e óleo irá se aventurar em direção ao Marajó. Zarpamos para o domínio das águas, onde mora o mistério do fundo e o informe se apresenta em toda sua transgressão e plenitude.

Figura 1: Embarcação se preparando para zarpar de Belém em direção ao Marajó. Fonte: Arquivo Pessoal Carlos Augusto Gouveia autor e ano desconhecido.



A cada minuto que passa o rio-mar cresce, ganha corpo, tornando-se mais caudaloso e profundo, e cerca de uma hora mais tarde o rio agora é o mundo, penso que no fundo destas águas habitam a pena e o maracá de minha avó paterna, a pajé Benvinda. Nosso corpo que há pouco era um gigante peixe-máquina, se torna ínfimo à medida que o rio corre em direção ao infinito. Lugar sem lugar, sem margens nem molduras, mundo de águas que parece querer nos expelir para fora de suas entranhas. Estamos sendo jogados para fora, para fora das águas, ou talvez a água nos queira devorar. Porque agora ela também cai do céu, trazida com violência pelo vento que arrancam as lonas de um azul cansado que cobrem as janelas do barco, escancarando o espaço que se apresenta como uma massa informe, uma imensidão cinza azulado.

Subitamente, a água invade todo o barco, ficamos encharcados. Água de dentro, água de fora, água-vento que nos ataca com voracidade sem que possamos oferecer resistência, pois naquele momento estamos mundiados¹⁰ pelo excesso de vida. A água-vento consegue ficar mais forte e me sopra para outro tempo-espaço, para próximo de minha avó materna, Isabel. Estou com nove ou dez anos, talvez a primeira lembrança de estar na ilha de Marajó, andamos no jardim-mata, onde plantas selvagens e cultivadas fazem um emaranhado: limoeiros perfumados e goiabeiras em flor, mangueiros animados com minúsculos caranguejos, mangueiras pesadas

9. Mundiado é um termo bastante popular na Amazônia, que significa encantar, enfeitiçar, entorpecer, assombrar. A ave que está sendo mundiada pelo caçador. Também significa andar em círculos, como o movimento rotacional da terra. Na maioria das vezes está relacionado a uma condição espacial, você anda, anda e não sai do lugar, você vai para um outro espaço sem sair do lugar, a cobra me mundiou e eu não conseguia sair da mata (nota do autor).

de mangas, cobras e beija-flores, paus- de angélica que exalam seu aroma curativo, e os anajazeiros que livres do tempo cronológico exibem simultaneamente cachos de anajá em flor, maduros e em decomposição.

Ia andando, andando com minha vó Isabel para ir lavar roupa no olho d'água. Pelo caminho certa embriaguez tomava conta do meu corpo de criança ao inalar o cheiro das frutas e folhas fermentadas e esmagadas no chão, pisadas pelos animais e agora pelos pés de minha avó, pés videntes, ágeis e belos com a memória das raízes e dos bichos como os de Alaíde de Dalcídio. Nossas pisadas abriam o caminho no meio da mata alagada: tajá sagrado, caju fermentado, abacaba, biribá, marajá, breu branco, vin-de-cá, priprioca, caimbé, açai, anajá, pupunha, muruci, tucumã, camapu, bacuri... bacuri... bacuri, jenipapo, patuá, ingá, jambo, araçá, bacabi, saputilha, araticum!

Na superfície, no encontro entre a terra e o céu, plantas e pássaros se entrelaçam. Uma passarada borda o céu, alguns em bandos, outros solitários, pergunto e ouço nomes. Japim, o pássaro que faz ninho para os outros pássaros. A leveza do mundo deve ter nascido em um ninho de Japim. Tuiuiú, o Pica-Pau, que anuncia que as mulheres estão grávidas, Gaivotas, Papagaio, Gavião, Murucututu, o canto agourento do Murucututu, Periquito, O imperador Tucano, Colhereiras, a Saracura que grita tanto que treme a luz da lua, Bem-te-vi, o valente mestre Bem-te-vi, Guarás, Guarás, os fantásticos e impressionantes guarás, que acredito foram os primeiros existentes a sonhar o vermelho.

Figura 2: Revoada de Guarás – Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto Paulo Furtado. Ano 2018



Vó Isabel, cabocla marajoara, conhecia todos, plantas e pássaros, como se fossem seus parentes, seus longos cabelos negros exalavam a alecrim, cabelos que de tão negros traziam a noite antes da hora, a pele de ouro cobria o corpo fluído com porte de garça, agora me ocorre que talvez Isabel fosse um pássaro encantado em avó.

Chegamos ao local, que hoje penso como um portal para o encanto¹¹, eu, uma criança de “cidade grande” me encontro com um mundo Outro, onde água tem mãe e tem olho, vento tem voz, terra tem cabelos e as plantas gemem. De dentro da terra, no meio de uma infinidade de plantas amazônicas, umas em decomposição, algumas verdoengas¹², e outras em plena maturidade, brota a água de cristal, fria, fria, águas de sonho, que carregam a infinidade do fundo. Minha vó começa a lavar a roupa enquanto eu viro outra, alegria, peixe-curumim, o sol ia crescendo cada vez mais, não era mais um, eram muitos, muitos sóis, lembro-me da voz de minha vó dizendo com muita gravidade que naquele local tínhamos que pedir licença à Mãe d’Água¹³.

A Mãe d’Água também é conhecida como Iara e para estar em seu domínio, era imprescindível seguir alguns mandamentos, que minha avó conhecia muito bem. O primeiro era pedir licença, o segundo era se retirar antes do meio dia, nem mais, nem menos um minuto, porque nesta hora exata, a Iara emergia do fundo das águas para pentear seus cabelos e os deixar de bubuia na superfície do olho d’água. Se o encantado nos encontrasse ali podia malinar, provocando dores de cabeça ou coisa pior, e só ficaríamos boas se um pajé viesse curar. Havia também a possibilidade da Iara desejar nos levar para o encanto, para habitar o “fundo”, o que faria de nós um Encantado como ela.

Mário de Andrade relata que avistou a Iara quando navegava pelas águas amazônicas:

10. A pajé Roxita em entrevista concedida à autora em agosto de 2017 em sua casa no bairro da Macaxeira no Centro na cidade de Soure. Ilha do Marajó, Pará, Brasil fala do encanto em Soure: Aqui em Soure é cheio de lugar de encanto, é aonde eles vivem, os encantados. Os lugares de encanto pode ser qualquer terreno, baixa, ali no Pesqueiro, transita muito encantado. Nesses lugares de encantaria, tem os encantados e tem como se fosse uma cidade. Tudo como era antes, só que encantado.

11. Verdoengas são as plantas que brotaram recentemente.

12. Encontramos a figura da Mãe d’Água registrada em uma vasta literatura de campos de conhecimento diverso, a antropóloga Christiane Mota explica: As Mães D’água são representadas como encantados que dominam as águas doces, tem características humanas e dependendo da situação, agem de forma diferenciada, podendo enviar castigo, “levam crianças para se encantar”, no entanto podem também agraciar a quem as vê. Revelando o caráter ambíguo dos encantados, um encontro com a Mãe D’Água, por exemplo, pode ser narrado por um momento de perturbação, posto que quando ela aparece a pessoa se perde, fica desorientada, e, certamente, cai doente. (MOTA, 2009, p. 137)

Consegui avistar a Iara. Surgiu de supetão das águas, luminosa, tomando cuidado em não mostrar pra mim a parte peixe do corpo. [...] Tem o perfil um pouco duro. Cabelo preto bem aparadinho. O carmim da boca é nitidamente recortado. O canto dela é efetivamente mavioso, num ritmo balanceado, mas sem copas. (ANDRADE, 2015, p. 135)

O medo da Iara era enorme, aumentado pelo fato de não haver um relógio por perto, e se o meio-dia nos encontrasse ainda no olho d'água e a Iara nos encantasse?

Isabel inicia o movimento para nos retirarmos do domínio do bicho do fundo¹⁴. É possível associar o meio dia da Iara à meia noite dos contos de fadas. São as horas abertas.¹⁵ As orações e pragas nessas horas são apelos violentos, irresistíveis, obrigando a obediência divina.

A ideia das horas que se abriam para criar um portal para o desconhecido se confirmava na noite escura da casa da vó Isabel. Lá não havia luz elétrica. Na casa de tábua branca com janela azul o escuro ficava mais intenso por causa de alguns rasgos de luz que entravam pelas frestas do telhado, luz que vinha do céu que de tão estrelado, podia se chamar Céu-Estrela.

A hora de dormir, ao apagar da lamparina de querosene, a luz vinha por meio da voz de minha vó materna contando a história de outras encantarias, Maria de Pau, e seus três vestidos, história que tantas vezes fiz minha avó repetir e que reencontrei no Marajó, de Dalcídio Jurandir:

Mulheres teciam ou remendavam tarrafa à luz das lamparina fumarentas ouvindo histórias de Nha Diquininha. [...] Nhá Diquininha, remendendo tarrafa, ia contando a história de Maria de Pau vestida de campo com todas flores, vestida de mar com todos os peixinhos, vestida de céu com todas as estrelas. Os pescadores e as mulheres viam Maria de pau fechada num tronco de árvore, de bubuia no mar. Foi achada por um rei que gostava de ir no mar pescar. Trouxe aquele tronco para o filho, o príncipe, recolheu ao seu quarto,

13. A expressão “bicho do fundo” é muito utilizada pelos marajoaras e, entre outros fatores, está relacionada à crença de que muitos dos encantados habitam o fundo do rio. Pensamento que corresponde a outras práticas de pajelança cabocla, como nos informa o historiador das religiões Heraldo Maués: “Os encantados aparecem na figura de bicho (...). É gente, mas é do fundo, é uma pessoa imitando um bicho (...). Mora nos rios, nos igarapés. (MAUÉS, 1995, p. 189).

14. O folclorista Câmara Cascudo enuncia: “[...] meio dia, meia noite, o amanhecer e o entardecer. São as horas em que se morre, em que se piora, em que os feitiços agem fortemente, em que as pragas e as súplicas ganham expansão maiores. Horas sem defesa, liberdade para as forças malévolas, os entes ignorados pelo nosso entendimento e dedicados ao trabalho de destruição. (CASCUDO, 1968, p. 63-64)

sem imaginar que dentro do tronco se escondia uma linda moça. E uma moça de rara beleza aparecia nos bailes do palácio real [...] Quando batia meia-noite a moça escapulia do príncipe e sumia. Uma noite Maria de Pau se desencantou (JURANDIR, 1978, p. 321).

E à escuta das palavras de Isabel, na escuridão de seus cabelos, eu acordada aprendi a sonhar a terra, o mar e o céu por meio dos vestidos de Maria de Pau, e recebia um dos valores maiores dos nossos antepassados ameríndios, o valor do sonho¹⁶.

A água-vento me traz de volta, percebo que o barco se aproxima de Soure, navegamos agora em calmaria. Um boto emerge e dança sob a luz do sol que estilhaça em mil pedaços a água-espelho. O Boto, parece que está me olhando, será um boto comum ou boto encantado? Desconfio. Uma gaivota sobrevoa trazendo com seus gritos a imagem da terra. Uma canoa azul desliza macio pela água, é a “Jenipapo”, todas as embarcações tem nome, avisto mais duas, a “Deus que me Livre” e a “Garcinha”, dentro delas homens sem camisa projetam para frente, seus troncos de barro molhado, e com atitude de dançarino jogam suas tarrafas¹⁷ e estilhaçam o espelho d’água.

Já é possível avistar Soure, cidade- floresta com olhos de búfalo, cortada por infinitos rios e igarapés sempre a correr, sempre a se reinventar. Estamos agora, segundo os nativos, passando por cima da morada da Cobra do Sossego, Encantado que habita o rio Paracauari,¹⁸ muito conhecido entre os pescadores e navegantes de Soure e Salvaterra que colecionam histórias sobre os bichos do fundo. É plausível pensar o rio como uma cobra: “O rio, uma cobra

15. O xamã Davi Kopenawa relata como o sonho é uma valor a ser ensinado entre o povo Yanomamy: “Nossos pensamentos e nossas vidas são diferentes, porque você é filho dessa outra gente que chamamos *napê*. Seus professores não o haviam ensinado a sonhar, como nós fazemos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 63). E continua: “Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos. Seu pensamento permanece obstruído e eles dormem como antas ou jabutis.[...] Acho que vocês deveriam sonhar a terra, pois ela tem coração e respira” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 390).

16. A tarrafa é uma rede circular tecida com fio de náilon, com chumbos na ponta que se expande ao ser jogada no ar pelo pescador e se fecha quando cai na água, pegando os peixes que estão no local. As redes são tecidas pelos próprios pescadores e suas mulheres, e consertar os buracos da tarrafa que se fazem durante a pescaria, é uma atividade permanente e que muitas vezes reúnem os pescadores que enquanto consertam conversam e contam casos.

17. Segundo Dalcídio Jurandir: “Paracauri, rio que separa as cidades de Soure e Salvaterra, também chamado Igarapé Grande, nele se verifica o fenômeno dito *Caldeirão* (rebujo da correnteza, que, segundo a lenda, suga embarcações ao fundo e leva destroços de naufrágio para dentro do lago encantado do Guajará, isolado no meio dos campos) o formador do rio dito Rio do Saco, é caminho para o célebre lago onde os pajés de tradição sacaca costumam se iniciar aos mistérios das crenças ancestrais do povo marajoara”. (JURANDIR, 2008, p. 488)

de prata, se desenrolava na sombra e ia urrar na baía.” (Jurandir, p.268). Cobra que engole cobra que engole boto, que vira homem, que vira Outro. E o espaço a todos devora, reinando e explodindo dicotomias.

Começamos a nos aproximar do trapiche, dentro do corpo barco tudo começa a se movimentar roncar, a rugir, tudo quer sair. O barco para, ou quase, e instantaneamente todos querem pisar no chão, eu permaneço sentada no barco e surgem vários homens atarracados e brilhando de sol e suor, invadem o barco como piratas, os marinheiros de primeira viagem se assustam, mas logo percebem que são carregadores. Morar em ilha é sempre colocar em jogo o dentro- fora. Desço do barco, o gigante mangueira-búfalo é a primeira aparição. O búfalo que excede em peso, em volume e em materialidade invade com seu valor de carne as mangueiras, desassossegando o espaço, imiscuindo seus pés nas raízes e conferindo à arvore ancestral o poder de olhar, de olhar dentro dos olhos, aqui a sobrenatureza se fabrica na frente de nossos olhos.

Agora já em terra firme, percebo que há uma fila desses gigantes, um dos gigantes, mangueira-búfalo, me investiga minuciosamente e me chama com os olhos, vou andando em sua direção e nesse momento percebo que estou sendo devorada por Soure, cidade-floresta incrustada na Amazônia Marajoara.

Figura 3: Trapiche de Soure, cidade marajoara. Ano e autor desconhecidos. Arquivo pessoal de Carlos Augusto Gouveia



SOURE E ROXITA

É fim de tarde, quase noite. Agora é possível andar nas ruas de Soure sem evaporar. Caminho pela primeira rua, é a minha preferida porque margeia o enigma em forma de rio, o Paracauari, onde habitam os bichos do fundo. Acabo de sair da casa em que mora a pajé Roxita, lá fui informada que ela e seus assistentes já haviam partido para a mata. Foram preparar o espaço onde mais tarde irá acontecer a pajelança. A pajé, registrada como Irandilva, nasceu com os lábios roxos e por esta particularidade logo virou Roxita, e assim é conhecida por todos.

Desde criança Roxita anda livre nas ruas e matas da cidade com a mesma liberdade que transita entre o mundo invisível e o visível. Relata¹⁹ que desde os sete anos de idade, tem a sensação que seu corpo se altera ao perceber um aroma, uma vibração, um ruído, essas percepções agem como chamados que a convocavam a materializar o Encantado. Por não se subordinar às incontáveis tentativas de domesticação e controle de seu corpo, que se altera frequentemente, foi impedida de frequentar a escola. Quando jovem, mais um desassossego, engravidou do Boto nas águas da Amazônia, gravidez que lhe conferiu a condição de mãe, avó e bisavó, de filho, neta e bisneta de boto. Mulher-Peixe. Roxita narra:

Minha gravidez foi uma coisa muito assim interessante, uma coisa estranha. Porque eu não gosto até de contar porque muitas pessoas não acreditam, só eu sei o que aconteceu, o que eu passei. Eu sempre gostava de ir tomar banho na praia do Mata Fome²⁰, na Ponta do Garrote pegar siri. Nós fomo, nesse dia, a gente foi pegar siri, era um bocado de senhoras daqui, nós fomos. [...]. Aí nos botamos a linha e ficamos lá e quando a gente vê apareceu um boto. O boto ia prum lado, ia pro outro e vinha quase no seco. Aí todo mundo saiu da água. [...]. E o boto não saía, não saía e quando a gente ia para perto da vara da gente que estava pescando, aí lá vem o boto, a gente saía correndo. Uma das vezes ele veio bem pertinho na beira. E aí eu tirei a vara que estava com a linha e a isca para dá-lhe no boto, quando eu levantei a mão e senti uma dor no umbigo. Que dor foi essa no umbigo que eu vim para casa gritando com dor. Dor, dor, dor e faz chá e faz chá. Eu fiquei com uma dor de cabeça que

18. Entrevista concedida por Roxita à autora em junho de 2018, em sua residência na quinta rua da cidade de Soure, Ilha de Marajó, Pará.

19. Praia flúvio-marinha de grande beleza, localizada dentro do município de Soure.

não passava, dor de cabeça, dor de cabeça, depois começou a me dar frio, frio, quando chegou no outro mês a minha menstruação não veio.²¹

O Boto na condição de Encantado está presente no dia a dia dos habitantes de Soure, são incontáveis os episódios que envolvem uma relação de parentesco entre o Boto e o sourense. Os nativos marajoaras consideram a ideia de uma família formada por humanos e Encantados, modo de existir que é necessário se aproximar aos poucos, ir apalpando, como quando temos que nos locomover no escuro.

Em minha primeira entrevista com Roxita,²² fiquei à espera da pajé por volta de três horas na sala de sua casa, situada na sexta rua do bairro da Macaxeira, no centro da cidade de Soure. Havia uma intensa movimentação de pessoas, todas em busca de um atendimento, um conselho, a prescrição de um banho ou de um chá. O antropólogo Heraldo Maués esclarece: “Os pajés também são procurados, fora das ocasiões de trabalhos, para benzer os doentes, dar passes ou diagnosticar doenças e orientar seus tratamentos.” (MAUÉS, 1995, p. 283)

Na sala da casa de Roxita, onde quase sempre encontramos a porta aberta, há um espaço com paredes pintadas de cor de rosa com três sofás e três portas. A primeira porta dá acesso ao pátio que nos leva à rua, a segunda porta nos leva ao interior da casa e a terceira a uma saleta onde entrevemos um altar com santos, penas, crucifixos e maracás. Em minha primeira visita, encontro os três sofás estão ocupados, há cerca de nove pessoas sentadas, o restante aguarda a pajé em pé. Um cachorro grande e malhado é presença constante. Dentro da saleta Roxita está com duas pessoas. Mae e filha, esta parece estar perturbada por alguma “energia ruim”.

Da sala ouvimos a voz de Roxita rezar, benzer e depois fazer recomendações de banhos de ervas. Ela atende todas as manhãs, exercendo um papel social fundamental em uma cidade na qual o hospital público não comporta todos os doentes, acidentados, necessitados e onde se considera que a doença pode ter causas outras que só ao pajé compete curar. A pajé também é chamada por muitos de madrinha Roxita, em razão de terem sido auxiliados por essa pajé de pele cor de tabatinga dourada, musculatura forte, silenciosa que durante o dia atende as pessoas em sua casa e à noite *se atua* na escuridão da Amazônia Marajoara em *um caminho que o mato*

20. Entrevista concedida pela pajé Roxita à autora, em sua casa no bairro da Macaxeira, no centro da cidade de Soure em 7 de junho de 2019.

21. Entrevista concedida à autora, em agosto de 2017, na residência da pajé, no bairro da Macaxeira, no centro da cidade de Soure, Ilha de Marajó.

perdia,²³ vocabulário do romancista Dalcídio Jurandir, expressão que traduz bem os lugares onde Roxita costuma trabalhar.

O público e o prestígio do trabalho da pajé são expandidos a cada ano que passa, graças a diversas competências que desenvolve continuamente e que a tornam uma peça importantes para o equilíbrio da comunidade em que vive, tendo em vista que essa comunidade é composta de existentes visíveis e invisíveis, humanos e não-humanos e pelos reinos, vegetal, animal e mineral. O xamã Davi Kopenawa informa: “Sem o trabalho dos xamãs, voltaria ao caos depressa. A chuva e a escuridão, a raiva dos trovões e do vendaval não cessariam nunca” (KOPENAWA, 1995, p. 201).

Figura 4: A pajé Roxita. Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



Roxita possui uma habilidade incontestável de assumir o comportamento e o valor de outros existentes. Presenciei a pajé se atuar com maestria no peixe Jacundá, na cobra Caninana, no pássaro Carapirá, no índio Pena Verde, no índio Tabajara, no vaqueiro Boa Ventura, no pescador Mané Antonio, no peixe Tralhoto, na árvore Jurema, na índia Maiara,

22. JURANDIR, Dalcídio, 1978, p. 138.

que aparecem, cantam e dançam e falam por meio de seu corpo, eles e outros e outros que pertencem à sua corrente.

Zeneida nos fala da tristeza de ver a corrente diminuir e não ser mais possível a atuação em determinado encantado: “Muitas vezes o próprio pajé sofre a tristeza de perder um caruana, não receber mais o encantado. Depois de 40 anos de trabalhos em cima de uma ave²⁴, eles podem deixar de atuar no pajé e mandar outro no lugar” (LIMA, 2002, p. 214).

A pajé Roxita tem gestos lentos e comedidos, olhar atento, no geral calada. Muitas pessoas vão procura-la para que, por meio das plantas os cure ou lhe preste ajuda. A pajé é reconhecida por uma habilidade incontestável de se relacionar com as plantas. Habilidade construída ao longo de seis décadas de trabalho e por saberes de seus antepassados indígenas sedimentados por séculos.

Seu público são os pescadores sem peixe, advogados com casos insolúveis, vaqueiros desenganados por mordidas de cobra, fazendeiros que sofrem de impotência, mulheres caranguejeiras que não conseguem engravidar, crianças com mau olhado, políticos que querem votos, jovens ribeirinhos sem esperança, médicos com tumores. Todos querem que Roxita receite um chá de folha de Araçá, faça uma defumação com folhas de Sombra do Mundo ou com as perfumadas Vim-de-Cá e Piprioca, ficam horas à espera que a pajé possa aspergir em seus corpos sem esperança as águas verdes das plantas Vence Demanda, Mucuracaá e Abre Caminho. Esperam que a pajé os inebrie com a fumaça de alecrim e alfazema do seu tauari com a certeza de que o poder do seu sopro fará desaparecer suas feridas.

23. Ave é uma das terminologias utilizada para se referir ao pajé, quando o este se encontra atuado, A pajé Zeneida Lima narra: Um ruído rouco soltou-se de sua garganta. Seu corpo vibrou e ouviu-se um baque surdo, proveniente do contato de suas costas contra a parede. Dali em diante, Mestre Elpídio era uma ave [...] (LIMA, 2002, p. 151) a pajé credita o uso do termo *ave* ao fato de no ritual os pajés utilizarem penas nos maracás (LIMA, 2002, p. 233).

Figura 5: A audiência no interior do barracão à espera da Pajé. Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



Ao contrário de muitos pajés que recebem seus ensinamentos de outros pajés, as primeiras orientações que Roxita recebeu quando contava sete anos foi *no tempo*. Estar *No tempo* no Marajó neste contexto significa uma condição espacial, é estar ao relento, no espaço aberto, ressaltando o espaço como eco do tempo.

A hora da pajelança se aproxima e vou ao encontro do Regatão, mototaxista que se dispôs a me levar ao ritual que hoje acontece *no tempo*, sob a escuridão e o silêncio da floresta, acontecimento que as noites de lua cheia marajoaras presenciam há milênios. E nessa terra onde a claridade ocupa todas as frestas e ilumina tudo durante o dia, o pajé espera a noite para trabalhar, pois precisa do escuro para ver e do silêncio para escutar. É possível pensar que Soure, para além de incorporar as práticas da pajelança cabocla, também é um portal para o encanto, colocando em evidencia a precariedade da condição humana, pois a qualquer momento nas ruas ou nas matas de Soure, um encantado pode se agradar de um humano, e alterar sua condição. Maués, esclarece: “[...] ao se agradarem de uma pessoa, os encantados podem leva-la para o fundo, a fim de passarem a viver em suas moradas, no encanto, tornando-se encantados como eles.” (MAUÉS, 1995, p.192). Roxita enuncia :

Aqui em Soure, muita gente vê índio passando, tem muito mistério. No tombo do Jutai, lá passeia um índio. Lá na São Jerônimo²⁵ tem uma tribo de índio encantada. Vi uma velha, um índia bem velhinha, sentada na raiz de uma mangueira de lá, fumando cachimbo, aí eu fui até lá perto, conversei. Eu já encontrei lugar de encantaria lá na São Jerônimo, lá no Paracauari²⁶ tem também. Ih, Ali onde eu estou trabalhando lá no sítio tem. Inclusive tem uma corrente de missanga. Muita missanga na terra. Missanga, que índio trabalhava, fazia colar, essas coisas, tem muito lá. Uma vez, capinando, cavando, o Arnaldo deu com pote, eles tavam capinando mais, eu disse tapa, tapa. Aqui em Soure é cheio de lugar de encante, é aonde eles vivem, os encantados. Os lugares de encante pode ser qualquer terreno, baixa, ali no Pesqueiro, transita muito encantado. Nesses lugares de encantaria, tem os encantados e tem como se fosse uma cidade. Tudo como era antes, só que encantado.²⁷

Caminho no silêncio. Paro hipnotizada pelas águas turvas e grandes do Paracauari, águas que embalam o descanso dos cascos, das canoinhas de madeira, dos barcos, das lanchas, conto rapidamente mais de quarenta embarcações dormindo ao balanço do rio. É possível ler, mesmo de longe, as letras abertas nos barcos informando como cada um se chama, aqui se diz *abrir a letra* quando se pinta as letras em alguma superfície.

Avisto o pequeno barco Elias, o romântico Mururé, o imponente Maria é Mãe Nossa, o viril Mais que Deus Ninguém, o intelectual Itamaraty, a impetuosa lancha Vitória Régia. Fui informada que barco é homem e lancha é mulher. É possível ver ainda a lancha Ernestina, cheia de si por ser homônima da lancha que transportou Mário de Andrade pelas águas do Marajó (ANDRADE, 2015, p. 185) e o triste barco Brasil.

24. Fazenda São Jerônimo, localizada no km 3 da estrada que conecta o centro da cidade de Soure à praia do Pesqueiro, no Bairro do Tucumanduba.

25. A pajé aqui, se refere à pousada, Paracauari, localizada em um sítio na cidade de Soure, às margens do rio que leva o mesmo nome.

26. Entrevista concedida por Roxita à autora em agosto de 2017 em sua casa no bairro da Macaxeira no Centro na cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

Figura 6: Embarcações às margens do Paracauari. Primeira Rua, Soure.
Fonte: Arquivo Pessoal Carlos Augusto Gouveia.



Daqui a pouco, quando as águas da maré cheia chegarem todos irão acordar, uns para servir de taxi para alguém, levar mercadoria, ou quem sabe trazer um remédio que vai salvar a vida de uma criança, fazer chegar uma carta de amor a um amante saudosos, ou comunicar o nascimento ou falecimento de um ente querido, outros irão pescar o camurim, o curimatã, o tucunaré a gurijuba, a tainha, o bagre que vai para a mesa do morador do Marajó ou do continente. Aqui a vida não se separou da água, está sob seu domínio, vem e vai com a maré. Maré seca, maré cheia, maré seca, maré cheia, seca, cheia, seca, cheia assim respira o Marajó, acompanhando o caminhar da lua.

A maré dita chegadas e partidas na cidade de Soure, essa marajoara encantada com bafos de manga madura. A Ilha são ilhas, uma para cada pedaço do ano. Uma parte do ano a ilha é verde, verde que vem das águas dos rios e das matas de escala amazônica que excedem em vida e se liquefazem em chuvas torrenciais e ininterruptas. Tempo em que o som das águas batendo no teto adormece e desperta o ilhéu.

Na outra parte sem chuva alguma, a ilha é de um vermelho ocre e o vento espalha a terra em fogo que entra por todas as frestas, soando e ressoando o som dos bichos com fome e sede que se deslocam nas folhas secas. Essa paisagem composta de extremos rege o ano e a vida no Marajó. O sol não é afetado pelos humores do tempo, ilumina tudo, todas as passagens e atalhos, todos os 365 dias do ano.

Aqui coabitam médicos, pajés, professores e alunos universitários, encantados, padres e búfalos, que andam soltos nas ruas criando uma estranha coreografia em parceria com os ilhéus em suas bicicletas e motos. Em Soure as ruas não têm nomes e sim números, assim como Nova

York, assim é. Nesse exato local que estou passando é o trecho em que a pajé Roxita fez a sua primeira viagem extática, acontecimento onde encontrou pela primeira vez o maracá, a cinta e o penacho, presenças indispensáveis ao ritual da pajelança.

Penso em meu bisavô, João Capistrano, navegador das estrelas²⁸, que deixava seu barco no trapiche e em uma noite como essa que se aproxima viu emergir do rio a cobra encantada do Sossego com seus olhos de fogo. Penso em minha avó paterna, a Benvinda, que ao morrer teve sua cinta, seu maracá e se penacho lançado no fundo das águas.

Uma buzina me traz de volta, é a moto do Regatão, que ao perceber minha demora, saiu pela cidade em meu encalço. Cumprimento e agradeco, ele me olha com um misto de condescendência e curiosidade, me preparo para subir na moto-taxi, coloco o capacete e subo desajeitada na garupa. Regatão ri do meu despreparo, os sourenses se relacionam com as motos do mesmo modo que se relacionam com animais de montaria como os búfalos e os cavalos, com intimidade, como se fossem continuação de seu corpo, viram em homem-máquina. A moto dispara. Estamos na estrada, o vento ao contato com a velocidade da motocicleta se torna forte, quase violento e açoita para longe a infinidade de mosquitos, carapanãs, mucuins, maruins, que são as asas das noites marajoaras.

O caminho é longo, Regatão está muito atento aos cavalos, búfalos e cachorros que atravessam em nossa frente como aparições no caminho escuro, tornando a viagem uma aventura perigosa. A estrada só não é engolida pela escuridão por causa de alguns pontos de luz que saem das casas que margeiam a estrada. Luminescências que desvelam namorados, amigos, famílias reunidas, sempre acompanhadas de cachorros distraídos, todos sentados no chão de pixe, ou em bancos na porta de suas casas coloridas com cheiro de fruta fermentada esmagada na terra ou aroma de fruta viva e fresca ainda nos galhos.

Não conheci casa em Soure que não seja povoada por flores ou alguma árvore frutífera, algumas expandem seus jardins e pomares para a rua, como é o caso da morada de Roxita. A pajé plantou na rua em frente à sua casa, um imenso e colorido jardim que é possível sugerir que é encantado. Lá, fui apresentada a várias plantas, para cada planta a pajé apontava uma singularidade, como quando me apresentou a que chamou de “amor dos homens”. Essa flor muda três vezes ao dia, fica branca, encarnada e cor de rosa.

27. Em Soure, se usa a expressão “navegador das estrelas” para se referir a quem viaja no mar guiado pelas estrelas.

Avançamos mais na estrada, agora não há mais casas, nem luminescências, em nossa direção vem uma carroça puxada por um búfalo, nela há um homem com torço nu, traz consigo um pedaço de escuridão da noite, a imagem é mais ausente do que presente, desconfio de que não é real, mas a freada da moto que quase me faz cair, me mostra quanto de realidade carrega a carroça. Saímos da estrada principal e passamos por uma porteira alta, diria um portal e tão rápido como um feitiço, estamos na floresta.

AO ENCONTRO DO DEUS MARACÁ

Agora não há mais estrada, e sim uma trilha muito estreita e tortuosa, uma picada, a motocicleta vai abrindo caminho e escrevendo no chão de terra um texto que à luz do dia é possível que seja lido pelos nativos com contornos sobrenaturais. E aí surge uma lagoa de uma imensidão que poderia se chamar mar, não resisto e peço para Regatão parar. Ele responde: “Só um pouco, aqui é morada de cobra grande, bicho do fundo, que saem bem por essas horas”.

A lagoa é um espelho que irradia a beleza do fundo, onde a lua cheia e os encantados bailam e nos convidam a bailar. Recordo a doutrina do Boto: “Ai, o espelho do fundo é lindo/ Ai, o espelho do fundo é lindo/ Mas nunca mais ele voltou/ Mas nunca mais ele voltou”.²⁹

Na superfície do lago flutuam os mururés, com suas folhas arredondadas e flores amarelas, emergem os ancestrais jacarés, que vivem na água e na terra, se banham os búfalos que perdem seu contorno a noite, excedendo em carne por todos os lados, soam e ressoam uma imensidão de sapos. Olho silenciosamente aquele espelho d’água que irradia a beleza do fundo, ele me devolve o olhar com seus olhos de jacaré-búfalo. Acredito ver uma cobra correr, sorradeira, para baixo de uma folhagem, movimento que nos convida a seguir viagem.

Seguimos. A picada foi desaparecendo, começamos a entrar na floresta cifrada, agora a moto rasga o caminho que se esconde da lua, a escuridão se agiganta e continuamos a nos locomover para o interior do mato, quanto mais adentramos a floresta, mais a sensação de ir para a fora, sensação de estar em uma viagem espacial que adquire contornos realistas por eu

28. Doutrina é como a pajé chama as cantigas cantadas no ritual de pajelança de pena e maracá. Cada Encantado tem sua doutrina que opera simultaneamente como chamado e a primeira aparição do Encantado. A autora colheu essa doutrina em uma sessão de pajelança orquestrada pela pajé Roxita, na Fazenda São Jerônimo, situada na cidade de Soure, Ilha de Marajó, Pará, em setembro de 2018.

estar de capacete, indumentária completamente estranha ao meu corpo e que me virava em Outra.

Estávamos no domínio dos mangueiros, árvores ancestrais, com suas raízes aéreas que se moviam como fantasmas sob a luz do farol da motocicleta. A motocicleta é vencida pela floresta, e temos que continuar o trajeto a pé, tiro o capacete, ligo uma pequena lanterna e damos início a caminhada naquele chão movediço e perigoso. Regatão pede em voz alta licença à Mãe da Mata, e eu o imito, sem essa licença, ele explica, estaríamos desafiando e desrespeitando os habitantes do lugar. Andamos, em pleno estado de alerta, o silêncio, a escuridão e cheiro de mato e a possibilidade de encontrar algum bicho peçonhento convocam a presença, ali, não era possível estar ausente.

Macacos da noite, inquietos e ágeis nos assombram no caminho, assim como o vulto de alguns galhos que se assemelham a braços sem-fim, imagem que faz Regatão se benzer. Continuamos a caminhar no meio de uma vegetação emaranhada, nossas pisadas chafurdam no solo instável e alagadiço que suponho estar recoberto por folhas, frutas e bichos em decomposição. Após algum tempo caminhando na escuridão, a mata se abre e a lua cheia consegue penetrar, mais alguns passos e surge uma clareira, um canto de um pássaro noturno ecoa, como a anunciar que chegamos, avisto Roxita e um grupo de pessoas. A pajé nos saúda:

— Bem-vinda!

Saudação que de algum modo chama à presença minha avó paterna, a pajé Benvinda. Agradeço a saudação e cumprimento todos os presentes. Regatão vai acomodar a motocicleta e eu procuro um lugar para não atrapalhar o trabalho, estão todos em plena função, me acomodo em uma raiz de mangueira. Ao me recostar no tronco da árvore, sou tomada por uma sensação de pertencimento, como se eu fosse continuidade daquele corpo-mangueira. Roxita ainda está sem a roupa do ritual, usa uma calça de algodão enrolada até o joelho e uma blusa florida sem mangas, está de joelhos escavando a terra, fazendo buracos onde planta velas.

São três assistentes, um rapaz, Naldo, de cerca de vinte anos e duas mulheres aparentando entre cinquenta e sessenta anos, Ninica e Elvira, todos vestem calças e blusas de cores claras e estão descalços, com os pés no chão. Há também duas crianças, reconheço Ester, a bisneta de Roxita e do Boto que abraçada pelas raízes da mangueira, tal qual uma fada, dorme. A cada sessão de pajelança a pajé constrói junto com seus assistentes o ambiente para que aconteça esta prática viva. O espaço do ritual deve propiciar a presença dos Encantados,

para que todos: assistência, audiência, pajé e Encantados possam estar em contato. A pajé Zeneida declara: “A pajelança cabocla é tão somente uma festa deste reencontro” (Lima 2002, p. 235).

Roxita esclarece que em sua prática quando a sessão de pajelança ocorre em espaços abertos, no geral tem caráter festivo e que quando se trata de cura, o trabalho acontece predominantemente em seu barracão.

Os pajés caboclos de pena e maracá, para além de realizarem sessões ao ar livre, *no tempo*, também constroem barracões para trabalhar, como é o caso de Roxita, que a pedido dos encantados que pertencem à sua corrente construiu um barraco de madeira coberto de palha em um sítio dentro de um bairro chamado Tucumanduba. A pajé explica que no espaço fechado há um controle maior da chegada e da saída, dos existentes visíveis e invisíveis, humanos e não humanos, o que facilita o foco e a proteção que a prática da cura exige.³⁰

O local onde daqui a pouco vai acontecer a pajelança é habitado por uma imensidão de pássaros e animais em extinção como os macacos guaribas e as cobras sucurijus, as jiboias e as caninanas. Roxita informa que a fazenda também é habitada por uma tribo de índios Encantados, e muitos destes índios, além de outros Encantados em pássaros, peixes, árvores e vaqueiros, são esperados no ritual.

O solo é recortado por rios, igarapés, e dele emerge uma floresta de mangueiros majestosos que com suas raízes entrelaçadas, olham do alto dos seus quarenta metros de altura os pequenos caranguejos desaparecerem nos buracos do mangue ao menor movimento, e se mantêm indiferentes ao cutucar constante dos pica-paus ou a revoada dos guarás encarnados.

29. Entrevista concedida por Roxita à autora em agosto de 2017, após a sessão de pajelança na Fazenda São Jerônimo, Soure, Ilha do Marajó, Pará.

Figura 7: Floresta de mangueiros. Caminho da pajelança. Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



Este cenário, que muitos na região consideram um portal para o encanto, foi escolhido criteriosamente pela pajé . Além da floresta de mangueiros, o espaço da floresta onde vai acontecer a pajelança é habitado por plantas cultivadas misturadas às plantas selvagens. Entre as cultivadas, uma dezena de mangueiras seculares, algumas pesadas de mangas, com corpos de mil braços abrem uma clareira na mata, tal qual atores que simultaneamente atraem e contém uma multidão na praça e, a partir da relação entre seus corpos e a multidão constrói a arquitetura do espaço cênico. A clareira está lá, uma roda, como uma roda de teatro de rua, prenhe do que está prestes a acontecer.

A pajé demonstra uma técnica apurada em todos os seus atos na relação com o espaço. A acepção de *técnica* referida aqui dialoga com o que Cassiano Sydow Quilicy nos fala sobre as técnicas arcaicas.³¹ É possível observar no trabalho de Roxita que a técnica da pajé não intervêm para extrair e armazenar a energia da natureza e, sim, possibilitar um trabalho em parceria que complementa, finaliza, ou inicia processos já intrínsecos na natureza. A pajé

30. Cassiano Quilicy observa que se é possível falar em técnicas arcaicas temos que sublinhar que estão se dão a partir de outros paradigmas, que não os da técnica moderna, o autor lembra o que diz Heidegger “o desafiar imperante na técnica moderna é um desafiar que estabelece, para a natureza, a exigência de fornecer energia suscetível de ser extraída e armazenada enquanto tal” (HEIDEGGER, 1997, p. 57). O escritor nos informa que “ Nas técnicas arcaicas o que está em jogo é uma outra forma de intervenção na natureza a partir de uma perspectiva que não vê descontinuidade radical entre o mundo humano e o cosmos. [...] aponta-se para uma forma de ação que não pressupõe um sujeito “destacado” do mundo que se impõe sobre ele” (QUILICY, 2004).

estabelece uma relação com todos os existentes, partindo do pressuposto pelo qual todos são sujeitos, independente de pertencerem ao domínio vegetal, mineral ou animal. A escolha por um determinado espaço para a realização da sessão de pajelança se dá, pode-se dizer, também porque a pajé reconhece que aquele lugar específico já contém o ritual em potência e que a ela cabe materializar sua existência. Não é que às árvores só falta falar, às árvores nada falta, há que se ter *técnica* para ouvi-las e para respondê-las.

A pajé se relaciona com a história e a arquitetura da floresta, com o céu, a lua, com as pedras, água, o fogo, os animais, com todos os habitantes visíveis e invisíveis, e se empenha em criar condições para todos os presentes, minerais, vegetais e animais visíveis e invisíveis possam se manifestar e estabelecer contato. Roxita aprendeu a apreciar e se relacionar com o espaço por meio de experimentações contínuas nas cinco décadas que atua seu corpo nas matas amazônicas, práticas engendradas nos procedimentos de seus antepassados indígenas que já pisavam aquelas terras e mergulhavam naquelas águas há milhares de anos, como é possível atestar ao observarmos os rastros das cerâmicas marajoaras.

Esta ciência de apreciar se o espaço é bom ou ruim para o acontecimento, tão cara às artes da cena, é uma ciência rigorosa e precisa, desenvolvida por meio de experimentação contínua e empirismo baseado em fatos, como observa Peter Brook: “Não existem regras para apreciar se um espaço é bom ou é ruim. Na realidade, tudo isso está relacionado com um tipo de ciência rigorosa e precisa, que podemos desenvolver unicamente através de experimentação contínua e empirismo baseado em fatos” (BROOK, 1994, p. 202).

Roxita estabelece relações com os encantados predominantemente por meio dos sentidos. Pode ser um índio, uma pedra, uma cobra. Para acontecer o ritual da pajelança o espaço é preparado para que os sentidos possam atuar plenamente, sem obstruções. Com as entradas e saídas das portas da percepção desobstruídas, é possível viajar para o infinito de fora e encontrar o Outro. No ritual todos os presentes têm agência e se relacionam: a vela que tremeluz, a folha que plana, o pássaro noturno que canta, o peixe que emana eflúvios.

A partir do momento que se instaura o ritual, “Nada é à toa”, diz Roxita. “Não é à toa” é uma expressão várias vezes repetida pelo xamã Yanomami Davi Kopenawa ao falar de sua prática. Kopenawa afirma: “Não se tornou um xamã à toa” (Kopenawa, 2005, p.109) Talvez Roxita e Kopenawa lancem mão dessa expressão por reconhecer que sendo um sistema relacional aberto, e por isto precário, híbrido, não musculoso, o ritual possa ser entendido como

fruto de improvisação, um evento que não leva em conta a precisão, onde há falta de apuro técnico. Porém em uma sessão de pajelança nada é improvisado.

A expressão “não é à toa” implica todo um comportamento que pode ser uma pista para se perceber como o ritual da pajelança cabocla transforma o banal em sublime. É possível colocar em diálogo a noção “Não é à toa” usada pelos xamãs com a ideia que infere que o modo de fazer “de qualquer jeito” é o maior inimigo do teatro, enunciada por Peter Brook. Segundo o encenador é na vida cotidiana, banal que é possível o modo “de qualquer jeito”, não no teatro (BROOK, 2000, p. 14). É possível pensar que na pajelança, o “*não é à toa*”, indique como a precisão é necessária para o acontecimento do ritual, que assim como as artes da cena não pode ser realizado “de qualquer jeito”.

A preparação para esta viagem coloca em jogo todos os sentidos purificados e potencializados pela técnica e pela tradição. “Não é à toa” que ao chegarmos ao local onde vai acontecer o fenômeno da pajelança, todos os participantes pedem licença aos que lá estavam antes e lá irão continuar. Licença para a mãe do mato, para a avó do mangue, para os habitantes ancestrais, mesmo que não tenhamos a capacidade de enxergar, como tem a pajé. São estabelecidas, por meio desses pedidos de licença, relações horizontais com os animais, os vegetais e os minerais, cada canto de pássaro é uma premonição sonora a ser decifrada, o farfalhar das folhas secas, ou o som surdo do bico do pica-pau no tronco do mangueiro, o sinal de uma presença intangível.

Na clareira Roxita orienta os assistentes a defumarem o ambiente. Na pajelança cabocla sourense em nenhum momento pode faltar a defumação, assim é também em outras regiões do Pará como informa Maués e o escritor Mário de Andrade.³²

A defumação é feita tanto com o cigarro do tauari³³ quanto com o fogareiro de lata, geralmente provido de correntes para ser balançado ou pendurado. No momento que o tauari se

31. Heraldo Maués esclarece: Em nenhum momento pode faltar a defumação no decorrer do trabalho do servente, que é o responsável por manter suas brasas e colocar, de tempos em tempos mais pó de defumação sobre elas; quando o servente, por algum motivo, se descuida disso, é advertido pelo pajé também ordena, quando percebe que a quantidade de fumaça é pequena: - ‘Mais defumação no salão servente!’. (MAUÉS, 1995, p. 282)

32. O tauari é um charuto feito da folha de palmeira do mesmo nome, recheado com tabaco e/ou ervas aromáticas.

apaga, outro é aceso, quando a brasa do defumador começa a se esvaír, ela é novamente atizada e as ervas são renovadas.

A fumaça também se faz presente em outros pontos do espaço, vindas de fogueiras que dançam em torno da clareira com o intuito de afastar a infinidade de maruins e mucuins, espécies de mosquitinhos ínfimos, que tem o poder de se expandir e se fazerem gigantes ao se embrenharem nos fios de nossos cabelos, suspeito que com a ambição de chegarem até nossos cérebros. O assistente Naldo está em toda parte, parece aerado com sua leveza intensificada pela luz das velas. O rapaz coloca brasas e ervas secas no defumador de lata, depois com sua roupa branca iluminada pela escuridão, anda, margeando a roda de mangueiras, ora balança de um lado para o outro, ora gira vertiginosamente o defumador, ato que transforma em fumaça a alfazema, o alecrim, o breu branco e a piprioca, criando um espetáculo de pirotecnia e aromas.

Aqui a penumbra apura a visão, o silêncio amplifica a voz, e o vento espalha a fumaça e o hálito da floresta, revelando presenças insuspeitadas, polifonias e imbricações. A imagem de Naldo em sua juventude me trouxe a imagem de meu pai adolescente, que exercia a função de assistente de minha avó, a pajé Benvinda. Meu pai relata que antes de iniciar a sessão Benvinda o defumava todo, e quando ia iniciar o trabalho ele repassava a ela o penacho, penas de pássaro amarradas, o maracá, a cachaça na cuia de pitinga e o cigarro de tauari já aceso por ele, depois acompanhava Benvinda cantando as doutrinas dos Encantados e observava sempre surpreendido e ensimesmado a mãe alterar a voz, os gestos, virar Outra.

Nesta sessão na floresta que participei, é Elvira, com seu corpo grande e forte, expandido pela alegria de viver, que acende o tauari, ela tira longas baforadas, baforadas entremeadas com sorrisos que de tão generosos se transformam em gargalhadas, e com risos e fumaça de tauari, o maracá, a cinta e a roupa da pajé Roxita são defumados. A fumaça é cada vez mais intensa e inebriante, dando a sensação de que todos fumam o tauari. Agora Naldo não precisa mais movimentar o defumador, que age com autonomia, soltando a fumaça purificadora e atrativa que se espalha e anuncia em solos humanos e não humanos que em breve a pajelança vai começar.

Naldo agora está com as mãos livres para iniciar a preciosa tarefa de assentamento das velas, sob a direção precisa e cuidadosa da pajé Roxita que o orienta a criar um círculo com as velas no centro da arena construído pelos corpos gigantes e frondosos das mangueiras. As velas são instaladas, um círculo dentro do círculo. A pajé solicita ao assistente que fique atento, pois as velas tem que se manter em um delicado equilíbrio com o entorno, sob a orientação constante

de Roxita, inúmeras vezes a posição das velas de formas e cores variadas são realocadas, cada uma que é assentada e acesa é um indivíduo que passa a existir no universo e precisa estar em equilíbrio com o Outro, e penso que de uma certa forma ao dispor e fixar as velas no chão, todos os outros existentes presentes são assentados, mesmo os invisíveis ou os enraizados.

Agora as velas são acesas, inclusive as colocadas nos buracos cavados por Roxita, por ocasião de minha chegada. Pergunto qual o motivo daquelas velas estarem ocultas em uma cavidade no chão e a pajé responde que aquelas são as velas de segurança do trabalho, pois elas estão protegidas pela terra e nenhuma força as apagará. São quatro as velas assentadas dentro da terra, dispostas nos quatro cantos do espaço, fazem o desenho de uma cruz dentro da roda das mangueiras, olhos da terra vigiando para que tudo corra bem.

Roxita se retira acompanhada de Elvira para vestir a roupa do ritual em um lugar mais recluso. Os assistentes tomam café, sentados no chão, o Regatão está afastado fumando um cigarro, alguns pássaros noturnos emitem sons que atacam o espaço vez ou outra. Pela primeira vez desde que cheguei ao Pará, não sinto calor, diria até que há uma brisa fria trazida pelo sereno noturno. Há muita fumaça: das fogueiras, dos defumadores, do tauari, das velas, tornando o ambiente onírico e conferindo ao corpo um estado de leveza e porosidade pelo fato de estar imerso na fumaça, a sensação é que flutuamos como um balão preso por um fio ao chão.

Roxita volta para o centro da clareira vestida com a roupa do ritual, calças e blusa brancas de algodão. A blusa é bordada com motivos marajoaras, hieróglifos de animais ancestrais vindos dos índios aruaques, bordados nas as cores, preto, vermelho e branco que são as cores do Marajó. Ela traz para o centro do assentamento, dentro do círculo das velas um alguidar de barro que contém a água, água que é recipiente e caminho dos bichos do fundo, os encantados que habitam o fundo das águas dos rios, lagos e mar. Depois assenta, ao lado do alguidar, uma imagem de São Benedito, que segundo a pajé é o protetor das matas. Em seguidas faz um círculo em volta do santo e do alguidar com folhas compridas em formato de espada, folhas de Vim-de-Cá que a pajé informa que com seu aroma atrai os existentes do fundo e da superfície, de solos humanos e não humanos. Cintas são estendidas no chão, caminho para os encantados, barreiras para as cobras não encantadas e outros animais peçonhentos indesejados.

Figura 1: Pajelança na floresta. Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2017



Na pajelança cabocla de pena e maracá praticada em Soure por Roxita, e em alguns outros lugares do Pará, como nos informa Heraldo Maués, é comum encontrar imagens de santos, estes, porém não se confundem com os Encantados. Assim como os rituais dos santos e dos encantados são distintos e separados, essas entidades também não se confundem. Não existe como no candomblé ou na umbanda, uma identificação, nem mesmo uma justaposição, entre santos e encantados. Segundo Maués, para os pajés e para os frequentadores da pajelança cabocla os santos estão presentes na pajelança, em forma de auxílio complementar. Os Encantados da pajelança cabocla e o pajé podem também, como qualquer um de nós solicitar auxílio aos santos (MAUÉS, 1995, p. 207).

A questão entre santos e encantados foi abordada em virtude da presença dos santos no ambiente da pajelança realizada por Roxita, mas não será problematizada aqui e podemos encontrar um estudo fundamental sobre esse tema no trabalho de Heraldo Maués, no entanto para pensarmos o *corpo atuado*, destaco algumas relações entre encantados e santos no espaço da pajelança cabocla.

Os santos só se manifestam na forma humana. Os Encantados podem se manifestar na forma humana, na forma de animais, pedras, plantas, ou em formas humanas precárias como a Yara e o Curupira. O processo de encantamento, diferente do processo da santificação, não está atrelado a uma vida pregressa, ou a boas ações e sim ao desejo pelo Outro, o Encantado se

agrada do vivente, o leva para o encanto, tornando-o um Encantado. A comunicação com o Encantado se dá predominantemente por meio do pajé (MAUÉS, 1995, p. 207).

Depois de algum tempo o público começa a chegar, os primeiros são uma senhora com cerca de oitenta anos e um senhor de idade também avançada, eles contam que vieram de carro até onde foi possível e depois caminharam pela mata, chegam acompanhados por um casal de meia idade. Algum tempo depois, aparecem algumas moças e rapazes em bicicletas, dois adolescentes, sendo uma menina e um menino. Da audiência visível conta-se cerca de vinte pessoas, incluindo eu e Regatão. A lua cheia ilumina intensamente a roda aberta na mata pelos braços sem-fim das mangueiras e é possível perceber em cena a corporeidade, a cor, a respiração de cada vivente visível, árvores, insetos, pedras, homens e mulheres.

A pajelança não deve ser realizada na fase minguante da lua, como nos informa a pajé Zeneida Lima: “A fase da lua minguante à lua nova pertence à Anhangá³⁴. Neste período as energias das águas estão negativas. Os trabalhos feitos nestes períodos não surtem o efeito desejado” (LIMA, 2002, p. 272). Reconheço alguns dos presentes no ritual: um homem e suas duas filhas, que tiram seu sustento do mangue por meio da extração do caranguejo e do turu, molusco muito apreciado na região; dois professores da universidade; um bancário; um funcionário do correio; um vaqueiro.

Ao iniciar a pajelança, dona Roxita convoca todos os presentes a ficarem em pé e mais um círculo é criado no espaço. O círculo formado pelas mangueiras que, de certo modo, é o início de tudo, contém todos os outros: o das velas; o das folhas de Vim-de-Cá; o da água contida no alguidar redondo; e agora o círculo criado pelo público que se posiciona entre as mangueiras e as folhas de Vim-de-Cá. Nesse jogo se está de alguma forma sempre ocupando uma posição exterior e interior em relação a um centro, o centro pode ser pensado como estando fora, no exterior.

Ao ficar em pé e se posicionar de modo a fazer uma roda todos assumem uma atitude solene, em contraste com a postura de minutos atrás, quando o público, a pajé e seus auxiliares, contavam galhofas, brincavam, riam criando um ambiente descontraído. Roxita inicia em voz

33. A pajé Zeneida Lima, relata: “*Anhangá* – continuou o caruana – é o resto da Natureza” (LIMA, 2002, p. 210). Segundo o folclorista Câmara Cascudo: “Anhanga e, não Anhangá, espectro, duende, visagem, fantasma” (CASCUDO, 1993, p. 54). Na obra *Música de Feitiçaria no Brasil*, de Mário de Andrade, encontramos *anhanga-pitã*, que, segundo o autor, encontra correspondência no catolicismo com a ideia de diabo, diabo vermelho (ANDRADE, 2015).

alta uma prece conhecida universalmente, e todos sem exceção a acompanham com intensidade e concentração. As vozes em ressonância com a vibração das madeiras da floresta ampliam e intensificam as palavras libertas pelo sopro, que misturadas aos sons dos pássaros noturnos criam uma paisagem sonora de magnitude Amazônica.

É plausível pensar que, de certo modo, a condição de pajé é compartilhada e simultaneamente multiplicada quando a audiência é convidada a compor uma polifonia tendo como partitura um texto conhecido universalmente, naquele momento, a todos e a cada um é dado acesso ao *paiê*. O ritual orquestrado por Roxita constrói uma qualidade de presença a partir também da participação da audiência na criação do acontecimento da pajelança.

O espaço é pensado para que todos se manifestem e troquem. Segundo a pajé, com uma audiência que não canta, não está presente, o trabalho não acontece plenamente. Ela deixa claro que a atuação não deve implicar só resposta ou réplicas, em outras palavras, as manifestações da audiência podem e devem ser dissonantes e autorais. O que não se pode esquecer, que sendo a polifonia condição para um trabalho forte, é fundamental que se leve sempre em consideração a alteridade, o estar disponível a se alterar ao contato com o outro, o trocar.

No exercício de seu papel, a pajé, chama à presença os Encantados e à audiência. Ela chama e cria a ambiência para que essas presenças se manifestem. O trabalho da pajé ao construir o espaço para que se manifeste uma determinada qualidade de presença, requer também criar um ambiente propício à manifestação dos sentidos. É a partir de exalações e inalações de fumaças, da temperatura dos corpos, impregnações de eflúvios, contatos com o chão, com a água, vibrações sonoras, por meio das respirações, relações que se dão por meio do vento e de espacialidades atacadas que acontece o encontro e a troca entre sujeitos. O que está em jogo na pajelança cabocla é o contato dos corpos que se dá no exterior.

Ficamos todos de pé em círculo, o silêncio está nas palavras, nossas sombras e a sombras das folhas das árvores se misturam e dançam a ao tremeluzir das velas, nesse momento o céu veste a todos exatamente como o conto encantado de Isabel. Ou talvez seja nosso corpo que dilatou até ficar do tamanho exato do céu. O que é sensível é que nossa percepção em relação ao espaço está alterada. Nesse momento nossa conexão com o corpo- mundo está em evidência, crescemos, não somos mais pigmeus, somos do tamanho do mundo e a floresta não nos assusta mais.

A senhora que foi a primeira chegar é a proprietária da fazenda e foi quem encomendou a pajelança. É uma prática no Marajó, os fazendeiros ou dono de sítios convidarem o pajé para praticar o ritual em suas terras, e ao chamarem, contribuem para a produção do acontecimento. Ou às vezes a pajelança não é por encomenda, é por iniciativa do pajé, ou de um encantado por meio do pajé. A sessão de pajelança ao ar livre pode acontecer dentro de uma propriedade particular ou em uma praia, em local público ou privado, desde que este seja próximo a um manguezal, rio ou mata, próximo à natureza. A prática da pajelança por encomenda ecoa em outras regiões da Amazônia, como informa Heraldo Maués (MAUÉS, 1995, p.276).

Além das sessões em espaço aberto, os pajés também constroem barracões para trabalhar, como foi dito, no caso de Roxita, A construção foi feita a pedido dos encantados que pertencem à sua corrente em um sítio dentro de um bairro chamado Tucumanduba. Quando finaliza a prece, Roxita, senta em um banco feito de tronco, próximo a uma árvore e fica lá em uma atitude de concentração por alguns momentos, com os olhos fechados.

Figura 9: A pajé momentos antes de *se atuar*. Arquivo pessoal da autora Foto Paulo Furtado Ano 2017



A pajé concentrada parece apoiar seu corpo na respiração, e não no tamborete em que está sentada, seu corpo infla e desinfla de forma perceptível ao ritmo do inspirar e expirar. Elvira pegou as cintas já defumadas com a fumaça do tauari e as amarra acima do peito da pajé, abaixo das axilas, por cima de sua roupa. As cintas são faixas de tecido confeccionadas com

algodão ou croatá que tem a função de conferir segurança à pajé, dar forças e simultaneamente é caminho para os Encantados. Penso que uma das funções desse item fundamental da indumentária do pajé, é para além de dar segurança, manter a pajé atada à sua condição humana, pois ao ser compósita, ela corre o risco de se perder no caos, e a faixa de fios de algodão é um dado concreto, material, que contribui para que a pajé se prenda à humanidade.

Naldo atíça as braças do defumador e depois o balança espalhando mais fumaça pelo ambiente. Um pássaro noturno canta, e tudo em volta permanece em silêncio. Todos, em pé na roda, como a decifrar um mistério, à exceção dos três mais idosos, que sentam em bancos improvisados. Roxita, faz um gesto com a mão sobre os olhos, Elvira, que está ao seu lado o tempo todo, sopra um olho, depois o outro da pajé, agora de olhos abertos, a pajé se concentra mais um pouco e levanta, sob o olhar atento da audiência.

De pé, Roxita começa a vibrar, e desestabilizada bate as costas no tronco largo da madeira, uma, duas, três vezes, como a impulsionar o corpo para fora do corpo, o tronco da árvore simultaneamente a atrai e a expelle. Após bater as costas algumas vezes produzindo um som surdo, a pajé enrijece o corpo e solta um silvo gutural, que atravessa o espaço e afeta os corpos que estão no entorno, as labaredas das fogueiras se agitam e crescem em direção ao céu, outro silvo mais curto, e com a respiração alterada, Roxita vibra, se desestabiliza e se estabiliza novamente, está atuada.

Roxita caminha até ao centro da roda, seu corpo é atravessado pelos fochos de luz projetados pelas velas. Ela aparenta estar imóvel. Depois de ficar alguns momentos em silêncio, começa a vibrar novamente, e então levanta a mão que vibra como se estivesse sacudindo um objeto. Após alguns instantes dessa vibração que agora se expande para todo o corpo, o maracá surge em suas mãos por meio de Elvira. O vibrar, que antecede à aparição do chocalho, nos dá a sensação que a pajé engendra o instrumento com seu gesto. O maracá, como já vimos, é um dos grandes responsáveis pela comunicação com o Outro no ritual da pajelança. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro enuncia:

Com o chocalho o xamã busca um determinado efeito, uma determinada interferência sobre o mundo, um instrumento como um acelerador de partículas... Usa o chocalho para descobrir algum tipo de estrutura última... que não é material, que a gente chamaria hoje de mundo espiritual, mundo invisível por ser suprapercetível. (CASTRO, 1996)

A pajé atua entoando a primeira nota da doutrina. O canto ecoa na imensidão da mata: “Vai, índio, vai, índio/ Vai onde eu te chamar/ Vai buscar o contramestre, ô índio, a cinta e o maracá/ Vai buscar o contramestre, ô índio, para a mamãe trabalhar”.

A doutrina é simultaneamente o chamado e a primeira aparição do índio Tabajara, o encantado é chamado à presença. Quem chama quer presença. Elvira coloca em torno do pescoço da pajé, uma faixa verde, a cor do Tabajara. A pajé canta e dança com uma força improvável para o seu corpo e vibra pelo espaço, agora com o maracá. A audiência faz coro à Roxita: “Vai, índio, vai, índio...”

A fumaça, presente de forma intensa e contínua, locomove substâncias, inspiração e expiração do ritual: Elvira bafora o tauari, e Naldo balança os defumadores, as fogueiras queimam ervas amazônicas misturadas ao estrume dos búfalos. O que está sendo reivindicado na sessão de pajelança de Roxita é a materialidade, dos visíveis e invisíveis, uma experiência extrospectiva que só se dá com a corporalidade de todos os participantes. É possível pensar a sessão xamânica orquestrada por Roxita a partir da ideia de encenação de Patrice Paviss:

A encenação não é somente uma produção de sentido (assim redutível ao significado), mas uma produção de sensações (consequentemente de significantes que transmitem e interpelam o espectador sem o que mesmo saiba ao certo o que aquilo quer dizer). Esta percepção da materialidade do espetáculo, da corporalidade dos atores faz parte da experiência teatral: é esta sedução, esta insatisfação do desejo que impede que a encenação se reduza a um sentido terminal e a uma decodificação de signos e intenções. (PAVIS, 2008, p. 15)

Após repetir algumas vezes a doutrina e dançar pelo espaço, vibrar com maracá, a pajé silencia e saúda a audiência: “Salve, meus brancos!”

No que a audiência responde: “Salve! A pajé vibra com o maracá. A pajé atua no índio Tabajara continua, com uma voz nitidamente diferente da voz cotidiana de Roxita: Eu queria dizer que os meus estão muito contente com esta festa. A pajé dança, para, vibra o maracá e canta: “Ai, meu salão tá no escuro, mamãezinha/ Ai, eu não posso enxergar, mamãezinha/ Ora acende essa luz, mamãezinha/ Que eu quero curar mamãezinha”.

Naldo e Yan correm ao mesmo tempo e acendem as velas que se apagaram, a audiência se agrada da música e a repete com entusiasmo. Depois de algum tempo onde a dança e o canto

contagiaram o espaço, Tabajara para no centro da roda, vibra o maracá, que agora soa como um arauto e enuncia: “A noite tá bonita, que tudo corra na paz de Deus. Fazia tempo que a gente tava esquecido”.

A fala meio arrastada é entrecortada pelo som do maracá. A pajé faz mais algumas evoluções pelo espaço, para em frente a um ou a outro, vibrando o maracá sobre seus corpos, dança e depois vai sentar no banco. Sentada, ainda vibrando, solta um som, como uns assobios, e no meio desses assobios, que são respondidos pelo som agitados de alguns pássaros da noite, ouvimos Tabajara se despedir: “Fiquem em harmonia! Fiquem na paz de Deus”. E assim o índio vai embora para as encantarias, enrolado no fumação que traz e leva os mistérios do fundo.

Roxita se aquieta por alguns momentos, depois Elvira lhe traz uma cuia com água, retira a faixa verde, e lhe entrega o tauari. A pajé tira longas baforadas com o charuto de folhas recheado com alecrim e alfazema. Uma calmaria boa se espalha no ambiente, que parece desanuviado com a passagem do Encantado Tabajara. A audiência está sentada, direto na terra, ou em bancos improvisados, mas continua em roda. Roxita continua sentada no banco de madeira que está localizado próximo à árvore, o que torna possível o bater das costas na superfície do tronco da mangueira.

Passado um tempo que não se conta, a pajé devolve o tauari à Elvira e estica o braços e com estes bem alongados poussa uma mão em cada perna, depois relaxa os braços e ainda sentada, desloca seu corpo para frente e para trás, e depois em movimentos giratórios como a desenhar com o topo da cabeça um círculo no céu. Bate as costas na cepa da árvore, solta um ruído, um gemido prolongado, levanta e começa um sapateado, sem sapatos, produzindo sons ao bater os pés na terra e se deslocando para a direita e para a esquerda, para frente e para trás, às vezes cruzando as pernas, quase sem sair do espaço. Elvira entrega o maracá à pajé que o molha na água contida no alguidar e o sacode aspergindo o líquido na audiência e no espaço, continuando a sapatear, agora também ao ritmo produzido pelo maracá. Em dueto com o chocalho a pajé canta: “Ai eu pisei em terra, ai eu pisei no mar/ Ai eu pisei em terra, ai eu pisei no mar/ Eu sou peixinho, eu sou peixinho Jacundá/ Eu sou peixinho, eu sou peixinho Jacundá”.

Roxita atuada no peixe Jacundá, um bicho do fundo, canta, brinca com a audiência, faz reverências para uma para os outros, os que estão sentados batem os pés. Todos cantam, o ambiente se torna efervescente. Em um determinado momento Yan, um servente da pajé que segundo Roxita será um de seus sucessores, solta um grito, a audiência olha para o rapaz, a pajé atuada, diminui o ritmo sem parar completamente. A voz do servente ecoa nas matas: “Sou

Índio, sou caboco/ Uso tanga de cipó/ Sou índio, sou caboco/ Uso tanga de cipó/ As matas onde eu nasci/ É mata de um índio só/ As matas de onde eu nasci/ É mata de Marajó”.

Agora no espaço do ritual estão em cena dois encantados: o peixe Jacundá e o Índio Guatatuba, nome que é informado à audiência quando a pajé saúda o Encantado. Após os cumprimentos, os Encantados ocupam o espaço com dança e canto, mas raramente contracenam. Às vezes o peixe e o índio cantam simultaneamente, às vezes alternadamente.

O índio faz sinal pedindo o tauari, a servente olha para a pajé atuada no peixe Jacundá, que acena a cabeça e dá seu consentimento. Elvira entrega o tauari à Yan atuado no índio, que se regozija com longas baforadas, e vez ou outra solta a fumaça em alguém da audiência, faz uma confidência a um e a outro, e depois torna a cantar sua doutrina: “Sou índio, sou caboco/ Uso tanga de cipó/ Sou índio, sou caboco/ Uso tanga de cipó/ As matas onde eu nasci/ É mata de um índio só/ As matas de onde eu nasci/ É mata de Marajó”.

Seu canto vem carregado com uma qualidade que é possível o identificar como um grito de guerra, é pontiagudo, cortante, Elvira lhe entrega um dos maracás, o que tem as penas vermelhas de Guará. A pajé atuada em Jacundá mergulha o seu maracá com penas brancas da garça no líquido que está no alguidar posicionado no centro do espaço, e asperge a *água do fundo* no índio que gira e vibra pelo espaço com o tauari em uma das mãos e um maracá na outra. Depois o rapaz atuado para e mergulha no silêncio. Emite um assobio tremido, e é perceptível que o Encantado o deixou, na expressão recolhida por Mário de Andrade, “desacostou”.

A noite é de festa, apesar disso a pajé ainda atuada no peixe Jacundá, aconselha uma das moças do público em relação à saúde: “Procure o calça branca³⁵, já abri os caminhos, agora ele vai dar jeito nessa dor de cabeça”.

A moça sorri surpresa e agradecida. A pajé vibra seu corpo com o maracá, e vez ou outra bate os pés no chão, todos cantam a doutrina batendo palmas em celebração aquele momento. Aos poucos a pajé se desloca em direção ao banco e senta. Gradativamente seu corpo para de vibrar e ela solta um longo assobio, depois o silêncio cai sobre todos, inebriados pelo cheiro de raízes e resinas que queimam nas fogueiras e defumadores.

34. Calça branca é a forma como os pajés se referem aos médicos.

No meio do silêncio a assistente Ninica emite um ruído ligeiro, como o farfalhar de folhas, sacode o corpo com quando sacudimos uma árvore para cair uma fruta, e canta: “A Jurema pisa aqui / Pisa aqui, pisa acolá/ A Jurema pisa aqui/ Pisa aqui, pisa acolá/ Olha o tombo da Jurema/ Ela balança, mas não cai/ Olha o tombo da Jurema/ Ela balança, mas não cai”.

Outro ruído ligeiro, a assistente tremelica corpo, agora como se tirasse um tecido de cima das costas, sem usar as mãos, e fica entendido que a Jurema foi embora. No dia seguinte após a sessão a pajé explica que alguns Encantados passam no ritual assim como um raio, uma aparição, como foi o caso da Jurema, índia encantada em árvore. Passou.

Os Encantados vão se apresentando e parecem querer impressionar os presentes com a diversidade e força de seus cantos e movimentos assombrados pelo vagalume das fogueiras e das velas. O sombrio Boto Tucuxi, a espevitada caboclinha Maiara, O poderoso índio Pena Verde, o faiscante Tralhotinho, o misterioso pássaro Carapirá, eles chegam com e por meio das doutrinas. Roxita e o maracá evoluem absolutos pela clareira aberta na mata, o público entusiasmado ecoa as doutrinas e espalha a voz pela floresta, penso que entre outras razões, incentivado pelos sinais das presenças invisíveis que se multiplicam e intensificam. São galhos que caem repleto de flores, borboletas diurnas que resolvem aparecer no avançado da noite, sombras e aromas sem explicação.

Roxita encanta a audiência graças à sua extensão vocal e a impressionante capacidade de se transformar em uma ampla gama de existentes sucessivamente. Ao vê-la atuada³⁶ no pássaro Carapirá, muitos juram que enxergam asas gigantescas brotarem das costas da pajé, outros sentem suas penas roçarem nos braços, causando arrepios: “Pássaro bonito, Carapirá/ Pássaro bonito, Carapirá/ Veio do fundo só pra ajudá/ Pássaro bonito Carapirá/ Pássaro bonito, Carapirá/ Veio do fundo só pra ajudá”.³⁷

Aos poucos, somos invadidos por um cansaço calmo. Roxita está sentada no banquinho, em nada lembra o pássaro Carapirá que momentos encantava o ambiente, uma faixa de tecido azul brilhante pende de seu pescoço, e o maracá com penas azuis e amarelas ofertadas pelas araras, se encontra agora inerte em suas mãos:

35. Declarações de Paulo Rocha, artesão aposentado, morador de Belém ; e de Jéssica Miranda, estudante, moradora de Soure, recolhida momentos após a pajelança realizada na Fazenda São Jerônimo Agosto, Soure ilha de Marajó, Pará, em 2017.

36. Doutrina recolhida na sessão de pajelança conduzida pela pajé Roxita na Fazenda São Jerônimo, em agosto de 2017, em Soure, Ilha do Marajó, Pará.

A pajé, após algum tempo sentada, levanta e entrega o maracá à Elvira que o pousa em cima de uma pedra. Vai até a mangueira bate as costas em seu tronco, e emite um grito. Senta extenuada, Elvira assopra um ouvido depois o outro e Roxita se despede das encantarias, a pajelança chega a seu final. Parece que ao longe, vindo do fundo das águas, ouço a pajé Leonardina do romance *Marajó* cantar:³⁸ “Vamo acaba, passarinho do dia/ Vamo acaba, passarinho do dia/ Evém, evém/ O claro do dia/ Evém, evém/ O claro do dia”.

35. A pajé Leonardina, presente no romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, canta esta doutrina (JURANDIR, 1978, p. 2016).

CAPÍTULO 2 – NO CAMINHO QUE A MATA PERDIA³⁹

O lago espalhou pelos campos, comeu as lonjuras, ilhou as palhoças, bateu de leve debaixo dos giraus, espiando o sono dos pobres. Caiu então um silêncio de princípio do mundo em que os homens se misturavam com os bichos deslizando nas águas e na lama, na espuma das enxurradas e na folha dos morurés.

Dalcídio Jurandir⁴⁰

A AUDIÊNCIA E OS SERVENTES

É noite. Após sair da estrada principal no bairro do Tucumanduba, entro em uma estrada de terra, o carro em que estou atola vez ou outra nas águas e na lama, pois há no caminho muitos pontos alagados pelas enxurradas cotidianas, que escavam na superfície barrenta grandes depressões. Uma carroça puxada por um búfalo resignado passa por nós, uma ou duas bicicletas também. No percurso do lado direito da estrada, uma casa de madeira em cima de palafitas nos espia, depois a perder de vista, surge outra casa também em cima de pernas de pau. No lado esquerdo, onde, segundo me foi indicado, está localizado o sítio em que irá acontecer a pajelança, vê-se a mata. Após uma busca considerável encontramos um sinal do local onde devemos entrar, embrenhada no verde escuro lemos a placa onde letras abertas anunciam o Sítio Dois Irmãos.

É nesse local que a pajé Roxita informou que às vinte e uma horas iniciaria os trabalhos de pajelança, penso no horário tradicional do teatro.

Passamos pela porteira e entramos em uma estradinha bem estreita, também de terra, só que agora parece que foi varrida de tão limpa. Bem ao longe é possível entrever uma casa no meio de árvores que parecem dançar com o movimento macacos da noite pendurados nos galhos pesados de jenipapos, frutas que são iguarias nessa época do ano em que os meses a fio com excesso de água traz a fome para os bichos das matas, continuamos e um tatu distraído atravessa nosso caminho. Paramos o carro para dar passagem ao transeunte, e fico um tempo olhando aquele bicho de casco que se locomove incorporando por completo a nossa presença à sua paisagem.

38. Relato de sessão de pajelança presenciada dia 19 de junho de 2018 no Barracão de Trabalho da pajé Roxita, localizado no Sítio Dois Irmão, no bairro do Tucumanduba, Soure, Pará, Ilha do Marajó, Pará.

39. Dalcídio Jurandir, romance *Marajó*, 1978, p. 248.

Um pouco mais de estrada, surgem, como aparições, pois se materializam em nossa frente com um raio, três cachorros que latem como se estivessem anunciando a chegada de alienígenas. Chegamos. Saio do carro, e sem o barulho do motor é possível escutar um burburinho de vozes que se soma ao latido dos cães. Um gavião imponente rasga o céu e grita como a anunciar o existir de outros mundos. Seria ele o encantado Eixuá de quem nos fala a pajé Zeneida? Talvez: “Eixuá. O Gavião, ser imponente de grande bico branco como o marfim, enormes asas e olhos penetrantes e brilhantes como o diamante. Vigia ele as entradas e saídas dos mundos das águas” (LIMA, 2012, p. 226).

Caminho mais um pouco, e avisto uma clareira. Pessoas coloridas com bermudas vermelhas, vestidos amarelo-ouro e azul-royal, camisetas de um roxo vibrante, saias laranjas floridas, cabelos negros e lisos, a maioria está sentada nas raízes de velhos cajueiros que rompem a terra e são banco do povo. São homens e mulheres, de idades variadas, em sua maioria cor de barro cozido como eu. À minha chegada, as conversas diminuem um pouco e alguns olham com certa desconfiança, mas logo a minha presença é aceita e o clima anterior se refaz.

A presença de visitantes, que não são da comunidade, é rara, e só acontece se for estabelecida antes uma relação de confiança. A respeito da audiência da pajelança cabocla, Maués observa: “Nem todos serão convidados e o visitante terá sorte, se estando há pouco tempo no lugar, merecer a confiança de receber um convite para participar” (MAUÉS, 1995, p. 185). E acrescenta que o evento é restrito até entre os locais: “Há um certo cuidado em evitar que a notícia da realização de um trabalho se espalhe muito além de um pequeno círculo, por várias razões, entre elas o fato de que as casas são pequenas” (MAUÉS, 1995, p. 276).

No que diz respeito à prática da pajé Roxita, esta predominância da frequência de um público local nas sessões de pajelança cabocla, a que se refere Maués, encontra correspondência. Todos os que estão à espera do início da pajelança, de uma forma ou outra são nativos, apesar da cidade ter uma frequência considerável de turistas, e agendaram sua participação anteriormente, o barracão pode abrigar no máximo trinta pessoas. É possível que um ou outro venha acompanhando alguém, ou apareçam pessoas devido a alguma emergência, mas será uma exceção.

Nos fundos do sítio, atrás da casa principal, encoberta por plantas chamadas de “sombras do mundo” é possível entrever uma casinha branca, que se torna mais branca pela escuridão da mata, parece uma miragem, à primeira impressão a construção parece flutuar imersa em fumaça. É nessa casa, que, a pajé Roxita chama de barracão de trabalho, que acontecerá o ritual. Depois

de algum tempo, sou gentilmente convidada pela raiz de um cajueiro do mato a sentar junto aos que assim como eu aguardam o chamado da pajé.

Figura 10: O barracão de trabalho da pajé à noite. Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018.



Roxita se encontra no interior da casa finalizando os últimos preparativos para o acontecimento do ritual e é possível perceber a movimentação de sua silhueta através do fumação que vem de dentro da casa proveniente de defumadores e velas misturadas à fumaça do fogo aceso ao lado de fora da casa para afastar a miríade de mosquitos que insistem em permanecer no espaço. Aves noturnas gritam como para saudar a fogueira com suas labaredas que fulguram e crescem em direção ao céu, colocando em evidência a escuridão da noite. Yan, um dos assistentes de Roxita, vem para fora da casa e gira vertiginosamente o defumador em círculos transformando por meio do fogo ervas amazônicas em mais fumaça e aroma para o ambiente, enquanto caminha na mata em torno do barracão de trabalho. Roxita já havia defumado o exterior anteriormente, ainda com o sol.

A fumaça, que espalha as substâncias e os aromas de ervas amazônicas, segundo Roxita,⁴¹ purificam o ambiente e os corpos visíveis e invisíveis para além de anunciar aos encantados, ou não, que daqui a pouco o fenômeno da pajelança irá ocorrer. Um búfalo que parece plantado na terra nos olha profundamente e vez ou outra ataca o ambiente com um berro ancestral.

Quem chama quer presença.

Os sons dos bichos, do vento e das pessoas se confundem e se tornam indiscerníveis na noite Amazônica. Sentada na raiz do cajueiro, observo o grupo que constitui a audiência hoje. Reconheço dois professores; a atendente da farmácia; uma mulher que tira caranguejos e suas duas filhas que também tiram seu sustento do mangue; outra que é pescadora; um ceramista e sua filha; um dançarino de carimbó; uma enfermeira; o dono de um hotel; e três moto-taxistas. O clima é descontraído, todos conversam, riem, escuto muitos elogios ao trabalho de Roxita. O reconhecimento da comunidade é vital para que o pajé exerça sua função, o que remete à fala de Mircea Eliade sobre o xamanismo entre os Tungues: “E o reconhecimento como xamã só pode ser feito pela comunidade inteira [...] Muitos renunciam à profissão caso o clã não os considere dignos de ser xamãs (ELIADE, 2002, p. 30).

No foyer impregnado pelo cheiro de terra molhada de chuva e dos cajus machucados no chão, que de tão maduros exalam um perfume doce fermentado quase virado álcool, o público aguarda *no tempo* enquanto comenta tanto a competência de curar, quanto a reconhecida capacidade transformacional da pajé ao mudar a voz, se alterar, e virar pássaro, cobra, índio, vaqueiro, virar peixe: “é um peixe direitinho!” diz a pescadora Eliete, a gargalhar, uma gargalhada que aos poucos desaparece e dá lugar ao silêncio, ao ser confrontada pela quietude Eliete soltou um “ai” dolorido que sulca a paisagem com uma mistura de sofrimento e esperança.

Virar outro fica mais impressionante, quando se trata de uma pessoa com quem o público convive nas ruas há anos ou décadas como é o caso de grande parte da audiência de Roxita, que em sua maioria é oriunda de Soure e das vizinhanças. A pajé é conhecida por ter um temperamento reservado, quase taciturno. E é possível pensar ser este temperamento e o modo de agir de Roxita no cotidiano da cidade, que ressalta ainda mais sua competência de

40. Entrevista concedida à autora, no espaço do barracão, dia 14 de junho de 2018, no dia seguinte à sessão xamânica.

virar Outra, que torna sua atuação mais impressionante perante o público. Mário de Andrade nos fala da impressão de ver o pajé caboclo virar outro em uma sessão de pajelança:

Não lhes digo nada! Mestre João de repente deu um silvo apertado, estremeceu duro, reto, cara inteiramente transformada, uma guariba legítima, levei um susto. [...] E então difícil de entender, arrastando as sílabas, mestre João respondeu à saudação. Mas o timbre da voz era completamente distinto da voz do João, a que eu já estava acostumado por vários dias de contato. Confesso que eu estava impressionadíssimo. (ANDRADE, 1963, p. 50)

Heraldo Maués (1995, p. 239) registra: “Tendo morado em Itapuá durante quatro meses, ali conheci vários pajés, mas somente um deles merecia grande respeito da população local”. O historiador das religiões explica que é mais difícil para o pajé caboclo manter o reconhecimento do público sendo um local, exatamente em razão da cotidianidade do convívio, ressaltando que são vários os mecanismos de controle que determinam o sucesso, ou não, do pajé.⁴²

Roxita goza de grande prestígio na região, apesar do desafio do seu público ser predominantemente local. A continuidade de sua prática que acontece há décadas em Soure, e torna possível o domínio e aperfeiçoamento de procedimentos e técnicas milenares para *se atuar* e se comunicar com os Encantados, aliada a seu profundo conhecimento das plantas e do uso das mesmas para a cura, contribuem sem dúvida para a manutenção e ampliação deste sucesso.

É plausível relacionar a eficácia das técnicas de cura da pajé com a sua capacidade transformacional e de comunicação com o invisível. Em outras palavras, a sua capacidade de curar é expandida à medida que crê e torna crível à audiência e ao doente suas habilidades sobrenaturais. É possível pensar que o pajé contracena com o doente tendo como participante a audiência, e um dos elementos que a pajelança coloca em jogo nessa tríplice relação é a crença no paiê, no poder do pajé para além do humano. Essa tensão entre essas três intencionalidades que o pajé tem que articular em sua prática nos remete ao que o encenador Peter Brook sugere sobre o exercício do ator: “Assim o ator é permanentemente obrigado a lutar para descobrir e

41. Nas palavras de Heraldo Maués: “Certamente a cotidianidade do convívio com os pajés de sua própria povoação devia contribuir para diminuir-lhes o prestígio entre os Itapuenses. A fama do pajé depende de vários fatores, entre eles, sua “performance” capaz de impressionar os assistentes durante as sessões, além dos resultados obtidos em seus trabalhos (sua eficácia). O pajé, como é óbvio, está sujeito a mecanismos de controle que, podem contribuir para maior ou menor sucesso”. (MAUÉS, 1995, p. 239)

manter esta tríplice relação: consigo próprio, com o outro e com a plateia” (BROOK, 2000, p.28).

A sessão de pajelança é regida pela troca entre sujeitos, e é possível pensar que na prática da cura, a crença e a imaginação estão ativas, conferindo ao doente e à audiência, agencia na construção do ritual e no procedimento da cura.

Outro aspecto importante em relação à audiência é que apesar de local, e de no geral se conhecerem por pertencerem à mesma comunidade ou a comunidades vizinhas, o público presente no ritual em sua maioria não se repete, um fator comum entre o público da Pajelança Cabocla de Pena e Maracá e o público das artes da cena. A cada sessão é um coletivo diverso da noite anterior que é formado, como enuncia a pajé Zeneida Lima: “Devo dizer ainda que a pajelança cabocla não é culto que procure adeptos. Quem procura o pajé para obter uma cura não precisa ser frequentador assíduo da pajelança. Pode até não voltar após sua cura (LIMA, 2002, p. 235).

A imagem de Elvira aparece na soleira da porta frontal do barracão e nos convoca com sua voz poderosa a entrar. O ambiente enfumaçado liquefaz o contorno da servente, assim como a soleira da porta onde ela surge, e dá a impressão que a voz que ecoa na clareira é proferida pelo barracão. Ao nos aproximarmos da entrada os nossos sentidos são entranhados pelo cheiro inebriante que a casa expira por suas frestas, portas e janelas, perfume das ervas amalgamadas: “Chega-te a mim, Breu branco, Alecrim, Pau d’angola, Vim de Cá, Chama, Catinga de Mulata, Priprioca.” Em relação à assistente que também pode ser de chamada de servente, Maués informa:

Em sessões públicas de pajelança o servente é um personagem sempre encontrado; todo pajé tem um mesmo servente que trabalha com ele por muito tempo, mas, se esse servente habitual não pode comparecer por qualquer motivo, alguém é convidado previamente para exercer suas funções. (MAUÉS, 1995, p. 276)

No caso da pajelança praticada por Roxita, é Elvira quem exerce esse papel há décadas. Em alguns momentos durante o ritual, a assistente escreve uma doutrina nova, uma mensagem. É ela, no geral, quem acende o tauari para a pajé, amarra suas cintas, serve água. Coloca em torno do pescoço da pajé os tecidos com a cor que corresponde a este ou aquele encantado. O verde é do índio Tabajara, o branco do mestre Bem-te-vi, o rosa da caboclinha Mayara e assim

por diante. Elvira também fuma o tauari e com a fumaça exalada das tragadas do charuto purifica a indumentária da pajé.

Figura 11: Roxita atuada no vaqueiro Boa Ventuara e sua assistente, Elvira. Arquivo pessoal da autora. Foto Paulo Furtado – Ano 2018



À servente também é conferida a função de tradutora. Muitas vezes durante as sessões de pajelança que acompanhei, foi possível observar Elvira, ao anotar as receitas, exercer o papel de intérprete, tornando possível a compreensão dos nomes de ervas, raízes ou cascas ou os procedimentos para manipular essas ervas prescritos pelo Encantado por meio da pajé. Muitas vezes, sem a mediação da servente seria impossível compreender as orientações da pajé (LIMA, 2002, p. 214).

O BARRACÃO PARA HABITAÇÃO DOS SENTIDOS

Caminhamos calados rumo à voz, Elvira nos recebe com um sorriso largo, e nos convida a entrar no barracão. A construção mede cerca de 80 metros quadrados de chão de terra, coberto por um teto de palha trançada de forma preciosa, e paredes de tábuas de madeira caiadas por fora e pintadas de verde água por dentro. Apesar de ser uma prática recorrente os pajés construïrem um barracão de trabalho, o local não possui exclusividade no acontecimento da pajelança, que prescinde de lugar certo para acontecer, Roxita explica⁴³ que o que importa é que o lugar em que acontece o ritual esteja em contato direto com os elementos natureza, mesmo que de forma simbólica. A pajé Zeneida Lima nos fala dos procedimentos usados para fazer a natureza presente nos ambientes fechados: “Por força das circunstâncias, quando realizado em recinto fechado, utilizam-se alguns recursos como o chão esparzido de areia, representado a terra, o ambiente natural”. É possível observar que o barracão onde a pajé trabalha cria possibilidades para esta conexão com a natureza.

A incompletude é uma das característica que permite que o barracão construído para o pajé trabalhar seja afetado pelo exterior. Desde a condição permanente de *estar em obras* até o uso de materiais precários em sua construção, tudo contribui para tornar o edifício propício ao acontecimento do fenômeno da pajelança. O vento encontra aberturas para se apresentar no interior do barracão através das fissuras das tábuas e das frestas das palhas, segundo Roxita⁴⁴, o uso da palha no teto foi orientação do encantado Tabajara.

42. Entrevista concedida à autora, no espaço do barracão, dia 14 de junho de 2019, dia seguinte à sessão xamânica.

43. Entrevista concedida à autora, no espaço do barracão, dia 14 de junho de 2019, dia seguinte à sessão xamânica.

Figura 2: Teto de palha : Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



A porosidade do chão de terra amplia a sensação de precariedade, de obra inacabada. O solo sem revestimento possibilita também que a pajé ateie o fogo diretamente no chão, permitindo que as labaredas evoluam em liberdade e com intensidade durante o ritual, tornando o público e seu entorno, informes e enigmáticos. O fogo também atua na pajelança por meio das chamas das velas acesas, da brasa dos defumadores e do charuto de tauari, elementos com alta capacidade transformacional, assim como a pajé. As plantas se apresentam no barracão de diversas formas que também se alteram durante a pajelança, as folhas e flores forram o chão e também são maceradas na água e espargidas no espaço e nos corpos, sementes, raízes, folhas, cascas de árvores e resinas liberam seus aromas e substâncias através da combustão.

Figura 13: O barracão de trabalho da pajé à luz do dia. Arquivo pessoal da autora. Foto: Paulo Furtado.



Os 80 metros quadrados do barracão são divididos em dois ambientes por uma parede de tábua, com uma passagem que os conecta. Um dos ambientes é uma sala com cerca de 70 metros quadrados, o outro uma espécie de saletinha de uns 10 metros quadrados, há sempre uma cortina na abertura que liga uma sala a outra. A cor do tecido da cortina que vez ou outra fecha a passagem e avança pela parede da sala grande varia de ritual para ritual, mas é sempre como um véu, leve e translúcido, qualidades que permitem que nunca se feche completamente a conexão entre os dois espaços, permitindo a visão, a audição e o olfato mesmo quando a cortina está fechada, tanto de quem está no interior da saleta para a sala grande, como de quem está na sala para a saleta, criando muitas vezes uma espécie de teatro de sombras.

Figura 14: Uma cortina entre espaços. Arquivo pessoal da autora. Foto Paulo Furtado



A sala grande é retangular e é lá que na maior parte do tempo fica a audiência, sentada em bancos compridos de madeira dispostos nas laterais encostados nas paredes, formando um corredor no meio, uma espécie de palco rua. No centro desse palco rua, temos o pequeno poço redondo e raso escavado na terra, com uma borda de cimento adornada por pedrinhas brancas, dentro dele temos a água que é reduplicada nas cuias, copos e alguidares de tabatinga, cheios do líquido, espalhados pelo ambiente. A água durante o ritual é sempre iluminada por chamas de velas de diversos tamanhos, cores e formas, que são assentadas diretamente no chão em torno da escavação⁴⁵.

Figura15: O poço – Interior do barracão. Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



Roxita explica⁴⁶ que a presença da água é importante no ritual para a aparição dos Encantados do fundo, que habitam o fundo das águas, os bichos do fundo, como são conhecidos o Peixe Jacundá, a Cobra Grande, o Boto Tucuxi, ou o pássaro Carapirá, que pertencem à corrente da pajé, ou dito de outro modo estão no repertório de Roxita. Eis a doutrina: “Pássaro

44. Figura 1.

45. Entrevista concedida à autora, no espaço do barracão, dia 14 de junho de 2018, no dia seguinte à sessão xamânica.

bonito, Carapirá/ Pássaro bonito, Carapirá/ Veio do fundo só pra ajudá/ Pássaro bonito Carapirá/
Pássaro bonito, Carapirá/ Veio do fundo só pra ajudá”.⁴⁷

Fig. 16 - A pajé em busca de conexão com os Encantados do Fundo – Interior do barracão.
Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



46. Doutrina recolhida na sessão de pajelança conduzida pela pajé Roxita na Fazenda São Jerônimo. Agosto de 2017, Soure Ilha do Marajó, Pará.

O espaço menor anexo à sala grande pode ser entendido como um saletinha ou quarto destinado a ações particulares entre o pajé e quem estiver precisando de um auxílio específico, que não pode ser tratado publicamente. A pequena sala também tem o caráter de espaço de reclusão, que atende às necessidades da pajé quando esta precisa ficar só ou está em busca de uma outra qualidade de concentração. E ainda pode servir para Roxita vestir sua indumentária ou se reunir com seus assistentes para fazer alguma deliberação.

A saleta é mobiliada com uma mesinha de madeira escura, encostada a uma parede de cor branca onde algumas imagens de santos católicos e crucifixos compartilham o espaço com penas e maracás: Santo Antônio, São Benedito, Santa Luzia, um maracá com penas brancas, outro maracá com penas azuis e amarelas e um crucifixo. Ao lado da mesa, um banco, encostado na parede vazia onde é possível a pajé realizar o movimento de bater as costas, sentada ou de pé. Na frente da cadeira, há outra parede com uma mesa menor do que a mesa dos santos onde há água, cachaça, utilizada por Roxita não só para friccionar em seu corpo e o corpo de quem ela está assistindo, mas também para atear fogo no chão, um caderno e uma caneta que são usados por Elvira para anotações de receitas e orientações que os encantados costumam prescrever durante a pajelança. Na parede próxima à porta um suporte onde estão pendurados panos acetinados de todas as cores. A maior parte do tempo o ambiente está envolto em brumas

Nos momentos que durante o ritual a pajé se recolhe no quartinho com sua assistente, e/ou com alguns escolhidos da audiência, é possível ao público que está na sala grande ouvir o que Roxita fala, geralmente atuada no encantado. É possível também entrever alguns movimentos através da transparência das cortinas. Essas ações encobertas por névoas e véus, quase secretas, estimulam um comportamento silencioso e curioso do público que se coloca à escuta do Encantado que está na salinha ao lado como que a desvendar um enigma. O silêncio geralmente é quebrado quando algum dos assistentes *se atua* na sala grande, fazendo a aparição de um segundo Encantado no ritual. Estas aparições simultâneas provocam uma sobreposição de cenas, com doutrinas diferentes sendo cantadas ao mesmo tempo, polifonias que até onde foi possível observar tanto na mata, quanto no barracão, não provocam nenhum estranhamento na audiência ou no pajé, sendo aceitas de forma bem natural.

Figura 17: Servente atua simultaneamente à pajé, que está atuada no quarto, ao lado, em prática de cura. Fonte: Arquivo pessoal da autora. Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



Para a sessão de pajelança a qual estamos nos reportando, o espaço onde o público está sentado, foi preparada da seguinte forma: o chão foi recoberto de folhas de canela. Em cada um dos quatro cantos da sala há três velas, também há velas de diferentes formas, cores e tamanhos em torno do poço com água no centro do espaço, todas as velas foram assentadas na terra com o mesmo rigor que vimos no ritual ao ar livre, e assim como na floresta, a cada uma é atribuída uma intencionalidade, são sujeitos do ritual que se manifestam e trocam com os outros presentes. Há também uma cantoneira em cada canto da sala, nas cantoneiras que estão posicionadas de frente para a porta que conecta o barracão com o espaço da mata, encontramos imagens de santos, alguns maracás e em uma delas há um crucifixo.

No caminho entre a porta da saída e o poço foram estendidas no solo, de forma longitudinal à sala, três cintas brancas que agem simultaneamente como caminho para alguns encantados e barreira para as cobras e outros bichos peçonhentos, exatamente como ocorreu na pajelança ao ar livre. No chão próximo às duas portas, a que conecta o barracão com exterior e a que dá acesso ao quarto menor, há os defumadores que abrasam às ervas, raízes, resinas e sementes amazônicas, velas assentadas em pequenas escavações, como as assentadas na mata, também causam a impressão que são os olhos da terra. É possível ver espalhados no espaço pequenos alguidares de tabatinga, uns contendo cachaça outros água.

Em uma das vigas de madeira que sustenta o teto de palha está instalada apenas uma lâmpada comum para servir a todo ambiente. A cortina que a cada sessão muda de cor, hoje é rosa com babados azul e rosa na parte de cima. Soube por um dos assistentes que as paredes do barracão foram todas lavadas com folhas de alecrim do campo maceradas na água antes do ritual. Aguardamos a entrada da pajé Roxita, só que agora estamos sentados no bancos no interior da casa, mas é plausível entender que o ritual teve início no momento em que adentramos aquele sítio e sentamos naquelas raízes de árvores na terra, lugar onde parece que o tempo não existe, ou melhor dizendo, onde o tempo existe em toda sua plenitude, liberto da linearidade em que constantemente o aprisionamos, onde o passado, o presente e o futuro estão insubordinadamente embrenhados.

A pajé e Elvira estão no quartinho. Naldo, Yan e Maria Gapito, estão na sala grande conosco. Vestem calças e blusas brancas de algodão, estão descalços e com suas cintas amarradas no corpo, na parte superior do tórax, abaixo das axilas. O público também está descalço, quase em sua totalidade veio de sandálias modelo havaianas que deixam ao lado dos pés quando se sentam, criando duas fileiras coloridas na frente dos dois bancos compridos dispostos ao longo da sala. Os assistentes recebem um ou outro que chega atrasado, acendem uma vela ou outra que teima em apagar, conversam entre eles ou com alguém do público.

Figura 18: Os Assistentes com as cintas amarradas ao corpo. Fonte: Arquivo pessoal da autora
Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



O comportamento do público é ao mesmo tempo cerimonioso e descontraído, um ou outro faz uma piada, ou pergunta sobre um conhecido em comum, comenta uma separação ou

casamento recente, brigas na comunidade, ou casos de infidelidades ou sedução, temas que sempre fazem sucesso e geram galhofas e risos. Essa atitude encontra correspondência em outras práticas de pajelança cabocla no Pará como registra Maués: “Quanto à atitude dos participantes, as semelhanças se apresentam no respeito e na descontração. O respeito que se exige dos participantes não elimina uma informalidade descontraída, que se manifesta em brincadeiras, ditos chistosos, risos [...]. (MAUÉS, 1995, p. 204). Apesar da descontração aos poucos é possível sentir uma tensão como quem está prestes a decolar para um voo arriscado e imprevisível.

Um cachorro preto entra no local e olha a todos, percorrendo todo o circuito da sala, como que a nos conferir. Quando o cão chega perto da água, alguém o tenta afugentar. Mas é advertido que não o incomode porque ele é bem-vindo no ritual. É o Sombra. Quem informa é uma pescadora por nome Brasilina, que acrescenta que foi curada de uma doença grave pelas mãos de Roxita e do encantado Bem-te-Vi, veio hoje agradecer. Esta fala despertou a audiência e gerou vários comentários em relação a casos de cura envolvendo a pajé. Depois Brasilina informa que foram os Encantados que pertencem à corrente do pajé que escolheram onde seria local exato para a construção do barracão, e que desde antes da construção, o Sombra já habitava o espaço.

A luz fraca da única lâmpada da sala, vez ou outra pisca como a conversar com as velas, nesses momentos um silêncio de início do mundo invade o ambiente, como se os presentes estivessem à escuta de algo mais nesse vagalume de luzes, à espera de um sinal da ausência. Durante o tempo em que aguardamos a entrada de Roxita, vez ou outra, é possível ver a silhueta da pajé e de sua assistente por meio da transparência da cortina rosa. Passaram mais alguns minutos, devemos estar já há uns vinte minutos na sala. Quem sabe? Todos estão a espera de encontrar algo, melhor dizendo alguém, o calor começa a ganhar corpo e se fazer presente.

Elvira surge da saleta, está vestida com roupas do cotidiano, bermuda e blusa de uma malha florida e está descalça. Sorri para audiência, cumprimenta um e outro, pega o defumador e o balança com movimentos curtos e vagarosos, como se o defumador contivesse o peso do mundo, e assim vai chamando a presença contagiante das ervas amazônicas. A quentura aumenta e zumba junto com os mosquitos que, em grupos, formam manchas pelo espaço e marcam sua presença apesar de tudo e de todos. A assistente joga cachaça na soleira da porta e atea o fogo, a chama hipnotizante ilumina e, paradoxalmente, traz para dentro a escuridão que reinava fora do barracão.

Após algum tempo em que as labaredas encantam a todos Elvira fecha a porta, e neste gesto a impressão é que todos os sentidos se manifestam simultaneamente e exaltam todos os elementos significantes daquele sistema. A fragrância que impregna o ambiente se expande e é quase palpável, o calor que a todos evapora torna mais audível o som dos mosquitos que reverbera nos corpos e no espaço, a chama das velas cresce e se movimentam mais intensamente. Sensações que alteram a percepção e apontam para a ideia que não há uma separação real entre o corpo e o ambiente. Assim como as velas derretendo na terra, estamos constantemente nos amalgamando a outras matérias.

Após alguns segundos que a porta se fechou, a pajé adentra a sala. À sua entrada todos levantam e se colocam de pé. Roxita está vestida com calça e blusa em um estilo que muitos conhecem como jaleco, confeccionados em algodão colorido de um rosa antigo, um pássaro e uma rosa foram pintados de forma artesanal na blusa, ocupando quase a totalidade da roupa. Assim como todos, ela está com os pés nus na terra, e se posiciona na extremidade da sala que fica em oposição à porta que dá para o espaço externo, a audiência se organiza após ela se posicionar, um ao lado do outro vão *assentando* seus corpos e construindo uma roda tendo como referência primeira o corpo da pajé. Faz-se um círculo que contorna as velas assentadas também em círculo, pois contornam o poço que é redondo e está no centro do espaço, remetendo à imagem criada no ritual realizado na floresta.

Yan apaga a única lâmpada e ficamos na penumbra, enevoados à luz de velas. O vento faz sua entrada, de modo quase violento, anunciando a aproximação de uma tempestade. Com os pés nus na terra, impregnada pelos aromas das ervas amazônicas, entre santos, velas, cruzeiros e maracás, escuto como quem escuta a mais bela melodia os primeiros pingos grossos de chuva cair no teto de palha.

Após alguns momentos de concentração e uma prece a lâmpada é acesa novamente. Um galo canta fora de hora. A pajé senta em uma banqueta próxima à parede localizada em oposição à porta. A audiência volta a sentar nos bancos compridos. Elvira traz uma cinta e a amarra abaixo das axilas da pajé, acende um charuto de tauari e defuma o corpo da pajé que ainda sentada, com os pés em paralelo fincados no chão, faz movimentos exclusivamente com a parte superior do corpo, primeiro para a frente e para trás e depois rotatórios, como a desenhar um círculo no teto com a parte superior da cabeça. De olhos fechados faz um gesto com as mãos tocando suavemente com as pontas dos dedos suas pálpebras cerradas, primeiro uma, depois a

outra, a esse gesto Elvira responde soprando os olhos da pajé, primeiro um, depois o outro, assim que a assistente os sopra, Roxita abre os olhos.

Agora a pajé se coloca de pé e toca as costas contra a parede de tábua, gradativamente aumenta a força e o toque se transforma em um movimento de bater, como a querer impulsionar o corpo para fora do corpo, para o infinito de fora, simultaneamente emite um silvo que parece o chamado de um animal ancestral. Está atuada. A pajé estabiliza seu corpo durante alguns instantes e caminha, ao se aproximar do poço fica quase imóvel, e novamente se desestabiliza, iniciando o movimento de vibrar. Com seus pés fincados na terra a pajé vibra seu corpo, movimento que parece irradiar por todo o espaço.

Um trovão assustador atinge o chão tão próximo ao barracão que faz a construção vibrar junto com o corpo da pajé. Enquanto aumenta gradativamente a intensidade da vibração de seu corpo, Roxita levanta e chacoalha um dos braços e a mão em direção ao céu como se tivesse segurando um objeto, e nesse momento Elvira materializa em suas mãos o maracá. Desaba uma tempestade amazônica. É importante observar que a impressão é que o maracá já estava com a pajé, assim que ela começou a vibrar, e que o momento em que a servente coloca o chocalho em suas mãos confere materialidade a uma energia que já lá estava.

É possível pensar o maracá como um corpo que acorda ao sacudir do pajé, ideia que conversa com o que sugere o antropólogo Viveiros de Castro quando se refere aos artefatos:

Os artefatos possuem essa ontologia interessantemente ambígua: são coisas ou objetos, mas apontam necessariamente para uma pessoa ou sujeito, pois são como ações congeladas, encarnações materiais de uma intencionalidade não-material. (CASTRO, 2018, p. 53)

A pajé e o maracá vibram ao som da chuva que cai de forma torrencial, em dueto rasgam o espaço e parecem acompanhar os raios que riscam o céu. Nesse momento ouvimos a pajé soltar outro silvo, esse mais longo, e em seguida ao som da água que bate no barracão, alumiado e alumiando, o Encantado Tabajara se apresenta: “Alumiou⁴⁸, meu pai/ Alumiou/ Alumiou, meu pai/ Alumiou/ Seu Tabajara está no porto/ Alumiou/ Seu Tabajara está no porto/ Alumiou”.

Após a primeira vez que é entoada a doutrina, os serventes e algumas pessoas do público fazem coro a pajé atuada no índio que, após repetir a estrofe algumas vezes, faz uma pausa no canto, ação que todos acompanham. Como vimos anteriormente a doutrina chama à presença e

47. Alumiar é sinônimo de iluminar.

ao mesmo tempo confere materialidade ao Encantado, já que o que ouvimos não é mais só a voz da pajé, mas é esta voz sobreposta à voz do encantado. Durante a pausa a servente traz uma faixa verde de tecido liso brilhante e coloca em torno do pescoço de Roxita. Com uma voz grave e profunda que difere muito da voz que tem quando não está atuada ela saúda a todos: “Salve!” Todos respondem: “Salve!” Após essa breve saudação, volta a dançar, cantar e vibra seu corpo na companhia do maracá, realizando evoluções pelo salão enquanto canta a doutrina: “Alumiou, meu pai / Alumiou/ Alumiou, meu pai/ Alumiou/ Seu Tabajara está no porto/ Alumiou/ Seu Tabajara está no porto/ Alumiou”.

No início, apenas algumas pessoas do público a acompanham, mas conforme a música vai se repetindo todos começam a cantar. De vez em quando se detém em uma pessoa ou outra e estabelece um contato mais direto com a audiência, perguntando sobre o estado de saúde da pessoa ou de um membro da família. Outras vezes, pronuncia uma revelação, fala algum tipo de indiscrição, ou faz alguma observação que causa risos na audiência mediante o constrangimento do incauto.

A fala nem sempre é compreensível, às vezes é entrecortada pelo canto e pelo som do maracá, às vezes dita de forma arrastada, enunciadas com uma voz bem diferente da voz de Roxita quando não está atuada, frases fragmentadas que reivindicam uma escuta que não se orienta por um significado. Tal fato sugere que quem busca a experiência da pajelança não está à procura de sentido, ou pelo menos não privilegia a busca de um único sentido. A pajelança é um acontecimento fundado no enigma, na incompletude nas palavras e dos gestos, criado para promover o encontro e a troca interespecies, pertençam estas espécies ao domínio vegetal, animal, ou mineral, habitem solo humano ou não.

Na pajelança cabocla de pena e maracá praticada por Roxita todos podem se manifestar, algumas vezes simultaneamente criando polifonias e sobreposições onde a aparição do significante é privilegiada em detrimento do significado. De modo geral, só importa compreender o sentido literal do que é dito em uma sessão de pajelança quando se trata da prática da cura, momento em que a pajé prescreve um remédio, chá, emplastro ou banho à base de plantas. Nestas ocasiões Elvira intercede com sua capacidade de tradução para garantir que o prescrito será compreendido com rigor. Yan faz evoluções pelo salão com o defumador, que emana a fumaça onde as substâncias contidas nas plantas amazônicas se locomovem, presenças imprescindíveis no ritual para que o fenômeno do *Corpo Atuado* aconteça. Esta é uma operação

que acontece durante toda a pajelança, se por alguma razão os assistentes não mantem a fumaça ativa, a pajé chama-lhes a atenção.

É possível sugerir que a fumaça, para além do poder de locomoção do sagrado, atua dentro do barracão fornecendo outra apreensão do real. É perceptível que a fumaça e o aroma que dela recende, quando agem em conjunto com a luz intermitente e frágil das velas, dilui o contorno dos corpos revelando a liquidez e a mobilidade das aparentemente sólidas e fixas formas presentes no ritual. A percepção é que no ambiente tudo se liquefaz, e se interpenetra, e as fronteiras entre as formas se rompem, colocando os corpos da audiência e dos assistentes, as paredes e molduras das portas e janelas do barracão, os bancos, santos e maracás e tudo mais em estado de continuidade, em rede. Esta percepção é iluminada pelo modo de pensar do xamanismo *Shipibo-Conibo* observado pela antropóloga Anne-Marie Colpron:

Para compreender o xamanismo *shipibo-conibo*, devemos necessariamente nos referir ao ambiente. [...] Os *Shipibo-Conibo* não estabelecem fronteiras estanques entre os reinos – vegetal, animal, mineral, humano –, mas os consideram antes como estando em continuidade: eles se influenciam e interpenetram em virtude de uma comunidade de substância. (COLPRON, 2005, p. 95)

Uma das possíveis abordagens para a Pajelança Cabocla de Pena e Maracá é pensar o ritual a partir da ideia de uma comunidade de substância, e após acompanhar a prática de Roxita passei a entender que para se aproximar da pajelança é fundamental considerar o ambiente. Para a Roxita entre os reinos vegetal, mineral, animal e humano não há fronteiras estanques, e é possível sugerir que só quando a pajé dilui as fronteiras com o Outro, e apreende o seu modo de existir é que se torna possível o fenômeno do *Corpo Atuado*.

Os presentes cantam a plena voz: “Seu Tabajara está no porto/ Alumiou”.

De repente a pajé, atuada no índio Tabajara, interrompe a receita de um chá que estava prescrevendo a um senhor do público com o auxílio da assistente e inicia o movimento com os pés e as mãos, bate um pé depois o outro no chão e simultaneamente bater palmas, e começa a cantar: “Ai meu salão tá no escuro, mamãezinha/ Ai eu não posso enxergar, mamãezinha/ Ora acende essa luz, mamãezinha/ Que eu quero curar, mamãezinha”.

Enquanto a pajé repete o canto e os movimentos, gestos logo acompanhados pela audiência que canta à plena voz a frase: “Ora acende essa luz mamãezinha”. Naldo corre “vexado”⁴⁹ para acender duas velas assentadas em torno do poço e que o vento voluntarioso apagou sem que o assistente houvesse percebido. Falha que a canção expõe impiedosamente. Naldo então reacende as duas velas, mas na sequência o vento torna a apaga outras duas e ele as acende novamente, mas agora são outras as velas que tiveram suas chamas sopradas pelo vento. E assim ocorre sucessivamente, originando uma cena cômica onde participam o vento, a pajé, as velas, o assistente e o público que, para além de fazer coro ao canto do Encantado, se diverte ao avisar o rapaz que mais uma vela se apagou. E, como o aviso é feito quase concomitantemente ao acontecimento, a tarefa do servente torna-se inglória. A cena provoca risos em todos, inclusive no Encantado.

Após dançar, conversar e fazer mais algumas prescrições de banhos e chás a pajé, atuada em Tabajara, senta no banquinho encostado à parede e diz: “Fiquem em paz, meus brancos”, um baque surdo das costas contra a parede, a emissão de um ruído gutural que se assemelha a um rugido e o índio se despede e segue viagem para o mundo das encantarias. A pajé estremece o corpo e a respiração que enquanto Roxita estava atuada se mostrava alterada e ruidosa vai gradativamente tornando-se mais tranquila e, aos poucos, fica inaudível.

O OLFATO

A brasa dos defumadores é renovada mais uma vez e o cheiro das folhas de Vim de Cá, Chega-te a Mim, Sombra do Mundo, Abre Caminho, Mucura Caá, as resinas de Copaíba e Siriubeira, cascas de Canela, raízes de Patchouli e Priprioca, sementes de Urucuri que são libertados através da combustão altera o ambiente e os presentes, e coloca todos em rede. É plausível dizer que os aromas purificam, desobstruem e expandem os canais de percepção dos participantes do ritual, visíveis e invisíveis, induzindo-os a um comportamento que busca ir para o infinito de fora, em direção ao Outro. Assim, é possível observar que os diversos e abundantes perfumes que recendem durante a sessão de Pajelança Cabocla de Pena e Maracá ampliam e potencializam o olfato: da pajé, da audiência e dos serventes; e a partir da alteração deste sentido, os outros sentidos também são expandidos.

48. Vexado: uma mistura de agoniado com envergonhado.

Figura19: Roxita sopra o charuto de tauari com as brasas voltadas para o interior da boca Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



A pajé considera as plantas como sujeitos, carregados de intencionalidade. Ao conversar com Roxita,⁵⁰ passei a entender que a pajé ao incender ou macerar esta ou aquela planta espera que as substâncias de cada espécie ao serem liberadas atuem de acordo com seu papel, motivando este ou aquele comportamento no público, alterando o ambiente, atraindo diferentes presenças para o ritual e repelindo outras, as não desejáveis. Este saber conversa com a ideia de *ráo* presente no xamanismo *Shipibo-Conibo*, sobre o qual nos fala Colpron:

Diversos mitos identificam a fonte do poder e conhecimento — cosmológico, tecnológico, terapêutico — aos *ráo*. Esse termo remete sobretudo às plantas (95% segundo Tournon, 1991b) que possuem um poder particular, modificando o comportamento humano (veneno, alucinógeno, medicamento, perfume etc.), mas se aplica também a alguns produtos animais, minerais, e mesmo a certos objetos que realizam os mesmos fins. [...] os Shipibo-Conibo consideram que os *ráo* possuem suas “gentes” (*ráo jónibo*), entidades que não apenas assumem a aparência de pessoas, mas o são realmente, e que intervêm em favor dos humanos quando seu suporte é manipulado — por ingestão, emplastro, sauna, banho — e quando certos tabus são respeitados. (COLPRON, 2005, p. 95)

49. Entrevista concedida por Roxita à autora em junho de 2019 em sua casa na sexta rua do bairro de Macaxeira, Centro na cidade de Soure, Ilha do Marajó.

É possível dizer que a pajé Roxita considera que entres os reinos: vegetal, mineral, animal e humano não há fronteiras estanques, que os reinos se interseccionam e estão em continuidade, pertencendo a uma mesma comunidade, onde todos são sujeitos e se afetam mutuamente, e que no pajeísmo de Roxita é fundamental conhecer o modo de existir do Outro para ir ao seu encontro e estabelecer a troca, o que no caso da pajé muitas vezes implica em atravessar as barreiras corporais e virar o Outro.

Roxita para se *atuar* procura incessantemente conhecer o modo de existir das plantas, dos animais, minerais, humanos. Adquiriu e aperfeiçoou ao longo de sua trajetória modos de convívio e de troca, aprendeu e desenvolveu técnicas para se afetar e viajar para outros solos, perceber o invisível, identificar e respeitar os protocolos que envolvem as relações com os outros existentes e a criar as condições ecológicas para tornar possível a aparição dos Encantados.

São várias as fontes desse conhecimento. Eles são adquiridos de forma empírica, através de um trabalho ininterrupto que se estende por toda a vida do pajé, mas também por meio da transmissão feita pelos antepassados, de *boca a ouvido*, através dos séculos, como relata Zeneida Lima: “Cultuo a natureza na forma mais pura de culto, o que recebi de meus mestres e vieram, boca a ouvido dos primitivos marajoaras” (LIMA, 2002, p. 235). Os conhecimentos podem, ainda, ser ensinados pelos próprios Encantados que, entre outras formas, transmitem seus saberes e experiências aos pajés através de viagens extáticas, sonhos ou durante os rituais. Roxita explica que aprendeu *no tempo*, ou seja, ao ar livre, ouvindo a voz do vento :

[...] Eu não aprendi com ninguém, eu aprendi no tempo, quando eu saía eu gostava muito de tá sozinha e eu ouvia vozes me ensinando.⁵¹

Ao observar as sessões de pajelança conduzidas por Roxita e conversar com a pajé sobre sua prática passei a entender, que em muitas ocasiões, o olfato é o sentido que enceta a desestabilização do seu corpo e a torna vulnerável ao Outro, o que destaca o protagonismo deste sentido para a prática da atuação no contexto da Pajelança Cabocla de Pena e Maracá. É fundamental que o pajé tenha entre suas competências a expertise para reconhecer na abundância e diversidade de eflúvios a que está exposta diariamente, as especificidades e propriedades de cada espécie, e que mantenha os canais de percepção abertos de modo a

50. Entrevista concedida por Roxita à autora em agosto de 2017, em sua residência na quinta rua da cidade de Soure, Ilha de Marajó, Pará, Brasil.

permitir se alterar. A pajé Roxita esclarece o papel do olfato na prática de atuar o corpo na pajelança cabocla:

Quando eu estou atuada percebo que é peixe, porque quando ele se aproxima de mim, eu sinto o cheiro. Cheiro de pitui⁵², de peixe. Só assim eu sei quem é. Se é o boto, ele tem um cheiro de peixe, mas aquele pitui diferente. Que é o boto. Tem o Tucunaré, que é um peixe. Eu me atuo no Tucunaré, só que é um outro cheiro. A primeira sensação é o cheiro. Tem a caninana que é uma cobra. Uma cobra muito grande. Eu sei que é uma cobra porque quando eu sinto o meu corpo começa a querer retorcer. Com o cheiro de cobra. É o cheiro da cobra, aquele pitui de cobra.⁵³

A associação entre o cheiro e virar outro, também aparece na fala do xamã Davi Kopenawa: “Os odores perfumados (*ria rieri*) são considerados perigosos, pois podem nos fazer ‘virar outro’” (KOPENAWA, 2015, p. 638).

A prática da Pajelança Cabocla de Pena e Maracá evidencia o papel do olfato na criação de um evento de aparições. Por meio da inspiração e da expiração é possível conectar interior do corpo ao exterior, inalar e expelir substâncias, se colocar em estado de continuidade com o ambiente. Segundo Davi Kopenawa o nariz é a entrada de sua casa de espírito: “A *yakonana* é o alimento dos *xapiri*. [...] Assim que sua força aumenta, eles a absorvem através do seu pai, o xamã, pois a *yakoana* penetra nele pelo nariz, que é a entrada de sua casa de espíritos” (KOPENAWA, 2015, p. 136).

No vocabulário do xamã Yanomami encontramos a expressão “nariz de branco”, que Kopenawa utiliza para se referir à quem tem o sentido do olfato atrofiado com as entradas de percepção olfativa obstruídas condição que ele credita ao “brancos”, que como vimos não está conectado à cor da pele e sim, entre outros fatores determinantes, a uma condição espacial, aos habitantes da cidade:

Nossos pais e avós não tinham nariz de branco. Reconheciam de longe o cheiro nauseante das ferramentas de metal. Consideravam-no perigoso e o temiam, porque os faziam tossir e adoecer. (KOPENAWA, 2005, p. 169)

51. Expressão muito utilizada na Região Norte para um dor forte, semelhante ao de peixe. Cheiro de maresia.

52. Entrevista concedida à autora em agosto de 2019 no barracão, local em que a pajé realiza as sessões xamânicas, localizado no sítio Dois Irmãos no bairro do Tucumaduba da Cidade de Soure, ilha do Marajó, Pará.

Partindo do pressuposto segundo o qual o barracão onde a pajé trabalha pode ser percebido como uma construção para a habitação dos sentidos, é possível expandir essa ideia para pensar o corpo atuado da pajé. Pensar o Corpo Atuado, como o barracão, um espaço em contínua construção, onde os sentidos devem habitar e se relacionar de forma horizontal. Como toda a construção que se destina a habitação, para *se atuar*, o corpo deve ser areado, sendo o olfato, no contexto da pajelança objeto deste estudo, um dos grandes responsáveis em manter o corpo com as entradas e as saídas desobstruídas.

É relevante para esta pesquisa que se volta para a pajelança também em busca de elementos que possam contribuir para a investigação no contexto das artes do palco das relações corpo-mente, das qualidades do estado de consciência e do desenvolvimento da atenção e da concentração notar o protagonismo dos eflúvios no ritual. A qualidade da presença disparada pelo olfato, para além de tornar o ritual irreproduzível, pois, os aromas não são capturados como a imagem e o som, promove alterações significativas nos modos de percepção e consciência dos participantes.

E as plantas continuam a exalar ininterruptamente suas substâncias neste acontecimento de *aparições*, a conectar o ínfimo de dentro ao infinito de fora, queimando no fogo, dissolvendo na água, pisadas na terra, espalhadas pelo vento.

Abre Caminho e Vim de Cá, Chega-te a Mim a Sombra do Mundo.

O FUNDO

Roxita durante alguns momentos fica quieta e em silêncio, calma compartilhada pelo público. Ao observar as velas com as chamas quase imóveis, percebo que até o vento acompanha a pajé em sua quietude. Roxita gradativamente sai do estado de letargia a que foi acometida após a despedida do índio Tabajara, e ainda sentada faz movimentos giratórios com seu tronco e o desloca para frente e para trás. Fica em pé, com o rosto levemente inclinado para o chão, bate com intensidade as costas contra a parede, novamente impulsionando seu corpo para o infinito de fora, é possível pensar que é, em um destes impulsos, que encontra o encantado Mané Antônio.

O espaço é atacado por um assobio cortante e profundo que causa um sobressalto coletivo e após assobiar a pajé, atuada em Mané Antônio, faz um gesto com dois dedos entreabertos a pedir o tauari. A servente acende o charuto na brasa do fogareiro e o coloca entre os dedos da pajé, que traga o enrolado de folhas com vagarosa intensidade colocando a parte

acesa dentro da boca e fumaçando, procedimento que é sempre espetacular, que encanta a audiência com essa figura que engole o fogo, que a brasa não queima. A insensibilidade ao fogo é uma virtude mágico-mística que está relacionada com as formas mais arcaicas do xamanismo.⁵⁴

A pajé tira longas baforadas do tauari, recheado de alfazema, alecrim e benjoim, sopra as substancias das ervas no ambiente e no público, depois, devolve o charuto para a servente, que ao o receber lhe traz o maracá com pena de arara vermelha.

Durante algum tempo Roxita, as penas e o maracá vibram, e ressoam amplificados pelo chão de terra e pelas paredes de tábua, iluminados por velas e coloridos pelas cores das roupas da audiência que agora parecem mais fortes. Roxita, o maracá, a pena, a fumaça, recipientes e caminhos do sagrado. O ritual continua e o Encantado se apresenta no barracão: Abre-te, Porta do Fundo/ Ai que mamãe vai trabalhar/ Abre-te, Porta do Fundo/ Ai que mamãe vai trabalhar/ Ai quem quiser me ver boiando/ Ai no lago do Guajará/ Ai quem quiser me ver boiando/ Ai no lago do Arari⁵⁵/ Ai me chamou, Mané Antônio/ Ai Morador do Guajará/ Ai quem quiser me ver boiando/ Aí no lago do Arari.”

Figura 20: As Faixas dos Encantados. Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



Elvira retira do pescoço de Roxita a faixa verde mata do índio Tabajara e a substitui por uma faixa azul celeste. Percebo que as faixas, para além de um sinal da presença do Encantado,

53. “O domínio do fogo, a insensibilidade ao calor, e conseqüentemente, o calor “místico” que torna suportáveis tanto o frio glacial quanto a temperatura da brasa são virtudes magico-místicas que, acompanhadas de outras qualidades não menos prestigiosas (ascensão, voo mágico, etc), traduzem em termos sensíveis o fato de que o xamã já superou a condição humana e já participa da condição de “espírito”. (ELIADE, 1972, p. 368)

54. Segundo Dalcídio Jurandir: “Arari- O rio mais importante da Ilha de Marajó, célebre pela introdução da pecuária no século XVII e o grande lago que deu nascimento à primeira cultura complexa na Amazônia, a Cultura Marajoara, cerca de 500 d.C. (JURANDIR, 2008, p. 484)

também são utilizadas como um elemento para a pajé manter o equilíbrio. Como o bastão que auxilia o equilibrista a andar em cima da corda bamba, Roxita segura a faixa às vezes bem esticada, às vezes mais frouxa, no sentido vertical, no sentido horizontal e às vezes perpendicular em relação ao seu corpo.

A faixa azul é associada ao Mané Antônio, Encantado que habita o profundo das águas no lago do Guajará. Foi para o encanto ainda muito jovem, mas na ocasião já era um vaqueiro respeitado. A servente identificou a chegada do Encantado assim que soou a primeira estrofe da doutrina. Agora a pajé, atuada no vaqueiro, virou outra, sua atitude corporal, seu gesto e sua fala e respiração estão alterados. Agora não está ereta como quando se atuou no índio Tabajara. Suas pernas estão mais abertas arqueadas, como se estivesse montada. Mané Antônio gira e dança vigorosamente com o maracá em torno de um e de outro e na sequencia dispara em liberdade de uma ponta a outra do salão, trazendo os campos do Marajó para dentro do barracão. Depois, para, encara um e outro, de forma altiva, quase desafiadora, olha a assistente e pede um chapéu.

A postura e a atitude corporal da pajé Roxita, em quase nada lembra a bisavó que a audiência encontra diariamente nas ruas de Soure. Em sua voz não encontramos mais a qualidade da gravidade que veio com Tabajara, a pajé agora fala de uma forma que soa como uma voz que está em outro lugar e em outro tempo. Sensação, que entre outras causas, podemos associar ao fato de as falas estarem repleta de pausas, silêncios que ecoam não só entre as palavras, mas também nas palavras. Uma voz que remete à descrição da pajé Leonardina, de Dalcídio Jurandir: “A noite desdobra o silêncio em que a voz de Leonardina caminhou para os longes, uma voz de criança e de louca” (JURANDIR, 1978, p. 215).

Atuada em Mané Antônio, ela faz também todo o circuito da sala, vez ou outra, passa a mão na cabeça, e repete o pedido do chapéu, não sendo atendido, demonstra uma irritação paternal. Pede um chapéu a um homem sem cabelos que está na audiência, causando risos, inclusive no careca. Na falta do adereço pede o tauari à Elvira, que rapidamente acende o charuto na brasa do fogareiro e o entrega à Mané Antônio, que coloca a brasa dentro da boca, e virando um corpo fumarento, bafora todos e cada um presente no ritual. De vez em quando volta a cantar a doutrina, no que é acompanhado pela maioria dos presentes.

O lago do Guajará é considerado pelos pajés marajoaras e por grande parte dos moradores da região um dos principais portais para o encanto na Ilha de Marajó. A maioria dos

pajés caboclos marajoaras tem uma história fantástica para contar sobre o lago, onde Roxita acredita que é possível encontrar o fundo e sua misteriosa força, descrita por Dalcídio Jurandir:

A pajé enrolou-se toda no fumação que traz a misteriosa força do fundo. Era o mundo do caruana onde estariam os vaqueiros e pescadores afogados, apanhados pelas sucurijus, as meninas desaparecidas, as mulheres que pariram filhos de bichos, a explicação da feitiçaria. O mundo das tribos mortas onde, nas agaças, os velhos pajés se encantaram. (JURANDIR 1978, p. 214)

Durante mais alguns minutos, a pajé se movimenta meio a dançar, meio a andar e canta "Abre-te, Porta do Fundo", a doutrina de Mané Antônio, canto que cresce com o coro da audiência e dos assistentes, todos sentados nesse momento: "Abre-te, Porta do Fundo/ Ai que mamãe vai trabalhar".

Uma melancolia foi tomando contado do ambiente. Aos poucos o gemido do vento é o único som audível no ritual, por alguns momentos tudo ficou à escuta do vento acariciando a palha seca. Um momento em que, é concedido ao público ter i-paiê e conversar com o tempo-vento, que nos confia que também de dor e abandono se constrói o fenômeno da pajelança. O vento agora é ventania, e esta força agita Mané Antônio, que em um ritmo frenético dança e se espalha no espaço, se relaciona com um e outro, prescreve banhos, chás e comportamentos.

O Encantado dança um pouco mais, e alerta à Elvira que na próxima pajelança não deixe mais faltar seu chapéu, vibra o maracá e sua pena vermelha em torno da assistente, olha para todos e para cada um, se despede: "Fiquem em harmonia, meus brancos". Se aproxima da porta fechada, que assim como a parede era de tábua, bate decididamente as costas na porta, simultaneamente emite um som que se confunde com o vento zunindo pelas frestas da porta, e montado neste som o vaqueiro retorna ao encante, para o fundo das águas do Guajará.

Elvira acendeu o tauari e soltou a fumaça na pajé. Seria possível pensar que a fumaça aromática, tenha a propriedade de aos poucos estabilizar o corpo da pajé que vibrara durante todo o tempo em que esteve atuada. A pajé ficou por algum tempo em estado de concentração sentada em seu tamborete, encostado a porta que dava para a rua, de frente para o público. Depois ficou de pé e aos poucos de seus braços afluíram movimentos leves e ritmados que tocavam a porta, depois arremeteu as costas contra a parede, e na batida emitiu um som como um trilar de pássaro. A pajé começou a abrir e fechar os braços e evoluir pelo espaço com movimentos de excepcional leveza, acentuada pela presença da fumaça que nesse momento foi novamente ativada pelo balançar dos defumadores e pelo tauari tragado por Elvira com prazer.

A um sinal de Roxita, Elvira mediatamente colocou em suas mãos um maracá, que vibrou em plena alegria com a pajé. Depois, em resposta a outro sinal, Elvira descerrou a porta. Um vento fresco invadiu o ambiente e espalhou o cheiro de mato e terra molhada e trazido pela imagem da mata, apresentando-se, então na plenitude de sua valentia e beleza o mestre Bem-te-vi apareceu: “Eu nunca vi pássaro valente como o pássaro Bem-te-vi/ Eu nunca vi pássaro valente como o pássaro Bem-te-vi/ Está se vendo no perigo, está dizendo deixa vir/ Está se vendo no perigo, está dizendo deixa vir”. Imediatamente após a pajé atuada a cantar a primeira nota da doutrina do Mestre Bem-te-vi, todos sem exceção a acompanharam com uma voz e uma atitude corporal imbuídas de uma qualidade outra, diferente do que eu havia observado até então. Era outro modo de estar no espaço que teve início com o gesto de Elvira ao abrir a porta permitindo o infinito de fora nos alcançar. A Pajé e o maracá dançavam ao som das vozes que cantavam acompanhadas pelo barulhinho agora alegre e saltitante das palhas do teto movendo-se com o vento, todos impregnados pelo aroma entusiasmado do alecrim, que agora predominava no ambiente. Nossa percepção háptica e olfativa parece estão purificadas e ampliadas e alteram conseqüentemente nossa percepção ótica e auditiva.

Pela primeira vez percebo que no esteio da casa de madeira estão colocadas flores de papel de seda colorida, já esmaecidas pelo tempo, azul, rosa, amarelo, branco, Vejo também, uma plantinha incipiente, brotando na terra ao lado do poço que, associada ao cheiro do alecrim, ganha ares de protagonista. Só agora me fora possível ver estas delicadas presenças, apesar de elas estarem em cena desde que cheguei. Nesse momento também o azul claro das paredes e portas de tábuas é exaltado, assim como uma faixa branca transparente pendurada no esteio mestre acompanhada de um colar que está posicionado na direção do centro do poço. A sensação é que o Mestre Bem-Te-vi trouxe com suas asas outra qualidade de luz que até então não tinha aparecido no ritual, sendo possível pensar que o encantado, em uma prática de liberdade, trouxe o dia para participar desta festa que só acontece à noite, e por um breve momento em que o tempo está suspenso é permitido à noite e ao dia se encontrarem.

A pajé atuada no Mestre Bem-te-vi após fazer mais algumas evoluções, se detém em frente a um jovem, muito pálido, que está evidentemente fraco, o olha e põe a mão em cima de sua cabeça. Depois, ela caminha em direção ao quarto pequeno seguida de Elvira, Momentos após, a servente retorna ao salão e pede ao rapaz e sua mãe que a acompanhem até o quarto. Também sou convidada a entrar, foi combinado previamente que sempre a situação permitisse eu transitar nos dois ambientes. Roxita senta no banco junto à parede, o rapaz senta em frente a ela e sua mãe fica em pé ao lado dele. A pajé pronuncia algumas palavras torcidas, entre elas

identifico, terra, água, fogo e ar. Depois vibra o maracá sobre a cabeça do rapaz, primeiro intensamente cantando a doutrina, e depois calada, com o maracá pulsando de forma contida, como a perscrutar algo. No momento em que o Bem-te-vi cessou de cantar, a audiência na sala ao lado também se calou.

Depois de alguns momentos, a pajé entrega o maracá para Elvira, e recebe desta uma vasilha de barro contendo cachaça, molha as mãos no líquido e começa a friccionar com a cachaça as penas e os braços do rapaz. Durante a ação no quarto, Roxita, a servente e a mãe do rapaz voltam a cantar a doutrina, acompanhadas pela audiência que está na sala, assistindo a cena por meio de fragmentos e sombras, incompletude que forja a estética do ritual. O canto ecoa no barracão: “Eu nunca vi pássaro valente como o pássaro Bem-te-vi/ Eu nunca vi pássaro valente como o pássaro Bem-te-vi”.

O encantado Bem-te-vi é muito solicitado quando se trata da prática da cura, a pajé, os serventes e conseqüentemente a audiência, crê que seu bico adernado e pontudo alcança e extrai o mal mais arraigado, atuando de forma equivalente a uma pinça sobrenatural.

Após fricção da cachaça no corpo do rapaz, a pajé, atuada no Encantado Bem-te-Vi anda em torno dele vibrando junto com o maracá, após algum tempo novamente se posta em uma atitude concentrada, e recebe um tauari aceso, o coloca-o com a brasa para dentro da boca, encosta o charuto no braço do marajoara, aspira e expira a fumaça, segurando o tauari só com a boca, pois seus braços estão abertos com asas, a impressão é que o charuto é um bico e que ao se movimentar com o maracá, ela está sobrevoando o do corpo do jobem. No gesto de aspirar, aspira o mal que acomete o rapaz, ao vibrar com o maracá, parece que organiza e equilibra o entorno.

Elvira traz um prato de barro, onde a pajé cospe a doença, uma espécie de inseto, que é mostrado acintosamente ao rapaz e à sua mãe, que ficam bastante impressionados, a pajé, atuada em Bem-te-vi, explica que foi feitiço de mulher abandonada. Estas palavras surtem efeito na plateia da sala ao lado, que reage alvoroçada. Depois Roxita benze o rapaz, prescreve uns banhos e chás que são anotados atentamente por Elvira. Em seguida sai ligeiro e gracioso em direção à sala entoando a doutrina, e dançando. O rapaz sai acompanhado meio vexado, mas evidentemente aliviado acompanhado de sua mãe, logo atrás saem eu e Elvira. Bem te Vi dança com alegria em volta do poço vibrando o maracá e cantando sua doutrina, sempre acompanhado pelos serventes e a audiência.

Maués narra uma prática correspondente na pajelança cabocla que ocorre em Itapuá: “O pajé pode usar a cachaça para friccionar a parte afetada e, em seguida, chupar a doença” (MAUÉS, 1995, p. 186). O historiador das religiões Mircea Eliade relata prática equivalente entre alguns xamãs norte-americanos:

Se tiverem identificado algum objeto introduzido no corpo do paciente como causa da doença, procederão à sua extração. Sugam a parte do corpo vista durante o transe como sede da doença. Em geral o xamã suga diretamente a pele, mas alguns realizam a sucção por meio de um osso ou de um canudo de madeira de salgueiro. Durante toda essa operação, o intérprete e os presentes cantam em coro até que o xamã os faça parar sacudindo vigorosamente o chocalho. Depois de sugar o sangue, o xamã o cospe num buraquinho e repete a cerimônia, ou seja, dá algumas baforadas. (ELIADE, 2002, p. 258)

O pássaro encantado canta mais uma vez, percorre todo o comprimento do salão, vai de uma porta a outra vibrando com o Maracá e com as Penas Vermelhas, os seus movimentos tem valor de voo: “Eu nunca vi pássaro valente como o pássaro Bem-te-vi”.

Depois parou em frente à porta e pediu água do rio. Elvira prontamente lhe trouxe a água em uma cuia, ele bebe sofregamente e devolve o vasilhame à servente. Depois sacude o corpo todo num frêmito de alegria, bateu as costas na madeira da porta, enverga o corpo, assobia e alça voo para o mundo das encantarias. Roxita foi sentar no tamborete que fica de frente para a porta, ainda com a respiração alterada, aos poucos a sua inspiração e a expiração se estabiliza e com uma pequena toalha Naldo enxuga o suor que escorre pela face da pajé.

O ambiente está contaminado por uma sensação de plenitude intensa, talvez tal intensidade só se torne possível pelo fato de termos vivenciado esta experiência de forma coletiva. Roxita descansa, mas o público não, porque num átimo, Maria Gapito, que está sentada, fica em pé e emite um ruído, acompanhado de um pequeno tremor no corpo, que lembra um sobressalto. Ela começa a dar pequenos saltos, e como se tivesse mola nos pés, corre e pula em torno do poço. A doutrina ecoa na sala: “Tralhotinho correu na praia, mamãe/ Tralhotinho correu na praia, mamãe/ Ai quem não sabe vai mexê, pra que mexê?/ Agora tem que padecê”.

A assistente, atuada no peixe tralhotinho, canta duas ou três vezes a doutrina, depois com outro tremor o peixinho desacosta e volta para o fundo. Passou como um raio, uma aparição, assim como a presença da árvore Jurema no ritual que aconteceu na floresta. Nessa

hora um som ensurdecedor invade o espaço, assim como uma luz estourada que entra pela porta e atravessa a frágil parede de tábuas.

A pajé, sem se mostrar muito alterada, como se já estivesse esperando observa. A luz e o barulho, intensos, vêm de quatro motocicletas que invadiram o sítio e estacionaram entre as plantas na frente da casa. Um aroma pestilento e uma fuligem, provenientes da gasolina e o ruído agressivo de seus motores devastaram a penumbra e a delicadeza instaurada na sala. A chegada dos visitantes causa um grande impacto no ambiente e na audiência, mas a pajé os recebe como se já os esperasse. Penso que *não é à toa* que o espaço remete à ideia de um palco que dá continuidade à rua, o evento não só está vulnerável, como está disponível ao exterior, ao que acontece na comunidade.

Entra um homem, moreno, franzino, que aparenta seus setenta anos, que anda amparado no ombro de dois rapazes, uma senhora logo atrás mostra enorme aflição, e três moças, depois somos informados que são todos de uma mesma família, pai, mãe e seis filhos. A pajé atuada no encantado pede a eles que se acomodem nos bancos, alguns rapazes levantam para que seja possível, e depois senta no tamborete, após um momento de silêncio a pajé pergunta o motivo da visita, a mulher que se mostrava mais aflita responde: “Viemos aqui por muita precisão. O Nelson caiu do cavalo e está com muita dor. A gente se perdemos muito para chegar aqui, não conseguíamos achar o lugar”.

A pajé levanta, faz um sinal, Elvira lhe entrega o tauari aceso, Roxita lança várias baforadas em seu Nelson, o olha com atenção. Ao encostar a mão em seus ombros, o homem grita de dor. A pajé retira rapidamente a mão e declara: ele está com um osso quebrado, precisa ir até o calça branca. Do jeito que está vai sofrer muito se alguém mexer.

Olha para a mulher e fala: “pegue a um saco e coloque metade água e metade álcool, congele, e vá colocando no ombro até amanhã à hora que for para o hospital. Não esqueça de defumar a casa e vocês todos com alecrim, alfavaca e abre-caminho.” Depois olhando para todos, em especial aos que chegaram nas motos, diz em alto e bom som: “E rezem meu povo, quando acordam, quando vão dormir, peçam proteção, agradeçam a vida! É preciso falar? Conversem com a natureza, com os encantados, agradeçam a vida”.

A pajé anda até o centro do espaço com o maracá, se posiciona ao lado do poço e vibrando com o chocalho fala: “A gente vai embora. Deus abençoe e ilumine. Que vocês levem daqui tudo aquilo que precisam. Saúde principalmente. Fé muito mais. Que tudo seja

desembaraçado, que o caminho seja limpo, para que vocês possam andar sem dificuldade. Que vocês possam ir e voltar livre de todos os perigos, em equilíbrio com a natureza.” Depois Roxita, vibrando com o maracá canta, acompanhada dos serventes, em seguida da audiência: “E adeus meus filhos, Aum/ Eu já vou embora, Aum/ Ai vai ficar com Deus, Aum/ E nossa Senhora, Aum”.

E todos cantam até que as vozes vão aos poucos desaparecendo, a brasa dos defumadores se acalma, a última vela se apaga. Elvira olha o relógio, e com esse gesto chama à presença o tempo cronológico e de certo modo encerra a pajelança. Agora é o retorno para a casa ou palhoça, fazenda ou sítio, no escuro da noite, ao som do vento, dos pássaros noturnos, insetos, bugios, uivar de cães. Alguns conversam sobre a performance da pajé, outros voltam em silêncio, a pé, de bicicleta, de carro, de carroça. Corpos cansados e alterados pelos acontecimentos daquelas últimas horas.

Corpos que durante a pajelança encontraram a liberdade que habita a diferença, que experimentaram durante alguns momentos viver sobre o paradigma da díade sujeito-sujeito e visar a troca, no lugar da díade sujeito-objeto e produção. Corpos que praticaram a liberdade de uma escuta além –sentido , de ver o invisível, de perceber a presença como manifestação da ausência.

Corpos viajantes, vulneráveis, frágeis, ágeis e videntes, vestidos de campo com todas as flores, vestido de mar com todos os peixes, vestidos de céu com todas as estrelas.

Um veado campeiro quase dourado atravessa o caminho como um raio.

Encantado?

CAPÍTULO 3 – PASSARADA.

*Deixai as cavernas do ser. Vinde.
O espírito sopra fora do espírito.*

Antonin Artaud

Ir para o Infinito de Fora.

É Noite. Após alguns meses no Marajó, estou prestes a entrar em um avião e retornar para São Sebastião do Rio de Janeiro. A caminho do aeroporto de Belém do Grão-Pará, parece que evaporo, pois como escreveu Mário de Andrade: “[...] em Belém o calorão dilata os esqueletos e meu corpo fica exatamente do tamanho de minha alma”. (ANDRADE, 2015, p. 77).

Voar, eu penso que talvez possa ser atribuído a quem se mantém por horas no ar a voar, o valor de pássaro. Ao preencher provisoriamente com nossos corpos os espaços vazios de um corpo de metal com asas, não estaremos fabricando um inextricável emaranhado de humano e máquina movido a sangue e óleo com potência de pássaro? Essa ideia remete à noção de metamorfose mítica que enuncia o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro:

[...] pois a “metamorfose” mítica é um acontecimento, uma mudança não-espacial: uma superposição intensiva de estados heterogêneos, antes que uma superposição extensiva de estados homogêneos. (CASTRO, 2015, p. 56)

É possível relacionar a prática de *se atuar* na pajelança cabocla ao ato de fabricar um corpo provisório a partir da superposição intensiva de corpos e potências heterogêneas. Ao presenciar as sessões de pajelança orquestradas pela pajé Roxita, passei a considerar que, no contexto da pajelança cabocla, o *corpo atuado* da pajé pode ser pensado como um ato de superpor. Essa ideia de superposição de heterogêneos aparece também na terminologia acostar, presente em narrativas de Mário de Andrade sobre o estado alterado do pajé caboclo: “É uma tapuia perereca, espírito pequenino do tamanho do dedo. É do Aripuanã. Quando se acosta, o mestre tem sessão de raivinhas, faz tudo o que não presta” (ANDRADE, 2015).

O poeta também relata a expressão “desacostou-se”: “E quando mestre Carlos desacostou-se [...]” (ANDRADE, 2015). A ideia de superposição relacionada ao estado alterado pelo encontro com o Encantado é perceptível também na expressão “encostar”, apontada no relato da antropóloga Christiane Mota: “Nunca se diz que alguém foi possuído por ela. Nas descrições sobre o encontro com a Mãe d’Água não se diz que ela ‘entrou no corpo de alguém’, mas sim que ela ‘encosta’” (MOTA, 2009, p. 137).

Partindo do pressuposto de que o corpo do pajé é atuado pelo Encantado, e considerando a noção de Encantado descrita pelo antropólogo Heraldo Maués: “Não sendo espíritos,⁵⁶ são pensados como pessoas de carne e osso, compostas de espírito e matéria, que não desencarnaram (morreram) como o comum das pessoas, mas se encantaram.” (MAUÉS, 1995, p. 276), é possível pensar que no ato de fazer o *corpo atuado* a pajé e o Encantado criam uma superposição de estados heterogêneos, um compósito provisório de partes humanas e não humanas. Roxita relata:

[...] eu sinto que aquilo se aproxima de mim e me transforma. Eu sinto meu corpo grande, eu sinto meu assim... meu andar pesado, a minha voz muda. Quando seu Bem-Te-Vi se aproxima, eu digo assim que eu crio asas, parece assim que eu fico com o corpo cheio. Tem vezes que antes de eu me atuar nele, eu começo a me passar a mão, eu sinto uma coisa estranha. Parece que meu corpo cresce, tá cheio. A minha mãe dizia, vê se é as penas do Bem-Te-Vi.⁵⁷

O antropólogo Renato Sztutman nos fala da situação de pessoa híbrida no contexto do xamanismo ameríndio:

Não obstante, se o agente define-se pela sua posição de humanidade, isso significa que ele não quer e nem pode perdê-la, apesar de saber-se ameaçado

55. O termo “espírito”, usado por Maués, merece atenção, pois tem várias acepções e, muitas vezes é empregado por faltar um vocabulário que corresponda à ideia que se quer colocar em jogo. Em entrevista a Terence Turner, Kopenawa esclarece: “Espírito não é uma palavra de minha língua. É uma palavra que aprendi e que utilizo na língua misturada que inventei (para falar das coisas de brancos)” (Kopenawa, 2005, p. 620). Zeneida Lima, pajé cabocla de pena e maracá, enuncia: “Vale repetir que a ideia de espírito não é a mesma da civilização ocidental-judaico-cristã, refere-se a um princípio de energia, força, espírito encantado, algo que evolui até incorporar-se no Todo, retornar à água, a origem e fim de tudo.” (Lima 2002, p. 273.)

56. Entrevista concedida à autora em agosto de 2017 na residência da pajé, localizada Sexta Rua, no bairro da Macaxeira, centro da Cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

pela possibilidade de comutação de pontos de vista. Em outras palavras, é preciso manter-se como humano em um mundo híbrido, agir como indivíduo humano sabendo-se uma pessoa compósita, dotada de partes ou propriedades humanas e não-humanas. É preciso, enfim, assegurar um grau de autonomia sem recair na estabilidade da unidade, sem sacrificar o devir pelo ser. (SZTUTMAN, 2012, p. 82)

Sztutman expande para o coletivo a imprescindibilidade de, sendo híbrido, não recair na estabilidade da unidade:

[...] para o coletivo, trata-se de constituir um agrupamento humano sabendo-o inserido numa massa de não-humanidade, já que a existência depende da comunicação ou fusão com este outro mundo. Como o sujeito, o coletivo deve ser incessantemente feito, visto que é constantemente assaltado pela instabilidade”. (SZTUTMAN, 2012, p. 82)

É plausível considerar que operar a partir da tensão produzida pela superposição de partes e/ou propriedades heterogêneas, tendo consciência de estar compósito sem perder a posição de agente, é um enfrentamento que o ator/performer e a pajé cabocla de pena e maracá tem em comum. A pajé Roxita quando esta circunstancialmente composta de partes ou propriedades humanas e não humanas, mulher e Encantado, precisa se manter cônica de sua situação híbrida, sem deixar de estar Roxita, para que o caos não se instaure, assim como o ator/performer quando está provisoriamente criando um acontecimento que sobrepõe o tu ao eu, tem que ter consciência de sua condição composta.

Ao pensar o ritual da pajelança cabocla de pena e maracá, tendo em vista as noções de pessoa compósita e metamorfose mítica, advindas do campo da antropologia, e atentar, no contexto do ritual, ao movimento de fabricação constante do sujeito e do coletivo, considerando que ambos existem de modo impermanente, passei a entender o *corpo atuado* como um modo de existir em diferença, que coloca em jogo uma qualidade de presença e atenção que não estão forjadas na estabilidade da unidade e na cristalização da interioridade. Um modo de atuação criado a partir da instabilidade e da precariedade, em permanente fazimento e desfazimento, um *acontecimento de aparições*. Um acontecimento de aparições que pode contribuir para a discussão de determinados procedimentos criativos, em especial os circunscritos na arte

performática e em parte do teatro contemporâneo que se descola da ideia de produto-espetáculo. Quilici observa:

“Na medida em que a arte performática e parte do teatro contemporâneo toma um distanciamento mais radical da própria noção de espetáculo, compreendendo-se mais como um “acontecimento” modificador da qualidade de consciência, a discussão dos procedimentos criativos e treinamentos tende a abrir-se para campos de conhecimento distintos da área artística strictu sensu. [...] apostando, sobretudo, na ideia da transformação dos modos de percepção e de relação com o mundo, enquanto base de um processo criativo que se desdobra posteriormente em estratégias comunicativas e formas públicas de intervenção”. (Quilici, 2012 – p.17)

. É possível sugerir que o ritual milenar de pajelança cabocla de pena e maracá, ao fabricar corpos precários e impermanentes a partir da superposição intensiva de corpos e potências heterogêneas, na proposição permanente de se relacionar com o Outro fornece elementos para a criação de um “acontecimento modificador da qualidade de consciência”. Aqui estamos falando de modificar uma consciência que opera majoritariamente em modo dual e a partir do paradigma orientado pela díade sujeito-objeto, visando produção. O ritual da pajelança de pena e maracá é um acontecimento que busca a relação com o mundo e com o Outro a partir de qualidades imanentes ao modo de existir caboclo. Caboclo identifica-se aqui com um modo de existir forjado em experiências extrospectivas, que opera *imbricando* o paradigma onde prevalece a díade sujeito-objeto, visando produção com o paradigma regido predominantemente pela díade sujeito-sujeito, visando a troca.

As sessões de pajelança orquestradas pela pajé Roxita, onde presenciei ao longo de dois anos o fenômeno do *Corpo Atuado*, e que constituem os relatos dos dois primeiros capítulos deste estudo, mostram que *se atuar* parte do movimento de ir para o infinito de fora, ao encontro do Outro nas noites da Amazônia Marajoara. Este corpo Outro, a quem o pajé chama Encantado, pode se apresentar na forma animal, vegetal ou mineral, ser visível ou invisível, habitar solo humano ou não, e, para ir ao seu encontro, o primeiro gesto é bater as costas em uma superfície, se lançando para fora do centro de gravidade do corpo em relação à linha de gravidade perpendicular ao chão. Por essa razão, a pajé cabocla marajoara de pena e maracá do Marajó também é conhecida na região como pajé *bate-costas*.

No espaço em que acontece a pajelança cabocla de pena e maracá, é imprescindível que haja uma superfície onde o corpo do pajé possa se impulsionar para ir em direção ao exterior.

Pode ser uma parede, uma porta, o tronco de uma árvore, ou até, como relatou Roxita,⁵⁸ o corpo do assistente, que faz uma parede com as mãos para que a pajé possa usar dessa superfície para se catapultar. Um corpo viajante, que se desestabiliza para trafegar em outros mundos, que se impõe o constante desafio de se desprender.

Ao realizar o procedimento de bater as costas em uma superfície para se atuar, a pajé Roxita impulsiona seu corpo para o infinito de fora na intenção do Outro e se coloca à disposição para suportar a alteridade. A atuação da pajé pode ser considerada uma forma de agir e um ideal de conhecimento,⁵⁹ forjado a partir de um modo de estar no e com o espaço. É possível cruzar essa ideia com o que nos diz Antonin Artaud sobre o fato de ao homem ter sido dada a possibilidade de escolher entre dois caminhos:

Do fato de o mundo ainda não estar formado ou de o homem ter apenas uma vaga ideia do que seja o mundo querendo conservá-la eternamente? Deve-se ao fato de o homem ter um belo dia detido a ideia do mundo. Dois caminhos estavam diante dele: o do infinito de fora o do ínfimo de dentro. E ele escolheu o ínfimo de dentro. (WILLER, 1986, p. 56)

Se o homem a que se refere Artaud, do Ocidente moderno, escolheu o caminho do ínfimo de dentro, é possível sugerir que a pajé cabocla de pena e maracá escolheu o caminho do infinito de fora e que é, a partir dessa escolha, que a pajé engendra procedimentos e técnicas em busca de criar condições para *se atuar* no Encantado.

Sugiro que, de certo modo ao praticar o ato de bater as costas em uma superfície e impulsionar o corpo para o infinito de fora, a pajé de pena e maracá que *não é à toa* também é

58. Entrevista concedida por Roxita à autora em agosto de 2017 no barracão em que trabalha realizando sessões xamânicas. O barracão está localizado dentro da mata em um sítio no bairro de Tucumanduba, na cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

59. “O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes um certo ideal de conhecimento. Tal ideal é, sob vários aspectos, o oposto polar da epistemologia objetivista favorecida pela modernidade ocidental. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação. A forma do Outro é a coisa. O xamanismo ameríndio parece guiado pelo ideal inverso. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido, daquilo, ou antes, daquele: pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é ‘um alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa. [...] Em suma, se no mundo naturalista da modernidade um sujeito é um objeto insuficientemente analisado, a convenção interpretativa ameríndia segue o princípio inverso: um objeto é um sujeito incompletamente interpretado. Aqui, é preciso saber personificar, porque é preciso personificar para saber.” (CASTRO, 2017, p. 310-311)

conhecida como pajé bate-costas, fratura a estabilidade da unidade e simultaneamente provoca a fragmentação de comportamentos cristalizados e fixados na intenção de criar brechas para o sucesso da alteridade. Essa condição aerada altera os modos de percepção e relação com o ambiente, contribuindo para que a pajé suporte a alteridade com seu próprio corpo,⁶⁰ assim como possa criar continuamente um corpo com aptidões para a alteridade. Nesse contexto, a prática da pajé Roxita dialoga com a prática de muitos artistas do palco de ontem e de hoje, que disparam seus processos criativos por meio do desassossego de um suposto equilíbrio.

É possível pensar que esses artistas escolhem predominantemente o infinito de fora, o exterior?

Destaco, entre tantos artistas do palco que consideraram o desequilíbrio em suas práticas e teorias, o encenador Antunes Filho, porque ele, entre outros, incorporou em sua prática de forma sistemática a investigação do desequilíbrio, uma investigação que, sugiro, dialoga com alguns dos procedimentos da pajé, que, ao bater as costas contra uma superfície, faz do desequilíbrio o primeiro dispositivo para a aparição do *corpo atuado*. Antunes incluiu em sua metodologia para o treinamento dos atores, e acredito para seu próprio treinamento como encenador, experimentos e pensamentos que colocavam em evidência a índole oscilante do equilíbrio.

Sebastião Milaré, em sua obra *Hierofania: O Teatro Segundo Antunes Filho*, nota a relevância desses experimentos no trabalho do encenador:

O desequilíbrio e a busca de equilíbrio constituem ações físicas verdadeiras, e não coreografia. O jogo de equilíbrio e desequilíbrio tem uma fundamental importância para desintoxicar o organismo e ir liberando-o das amarras de vícios e costumes, dos condicionamentos culturais que lhe endureceram o gesto (MILARÉ, posição 3841 de 7112).

É plausível cotejar algumas das práticas propostas pelo encenador para afastar o corpo do estado de equilíbrio com a prática da pajé, que, ao bater as costas sobre uma superfície, abandona uma suposta segurança relativa a uma posição acomodada próximo à linha de gravidade perpendicular ao chão. Em ambos os contextos, nas artes do palco e na pajelança, cada um a seu modo, esses procedimentos colocam o corpo em uma condição titubeante, que

60. “No confronto com o domínio não-humano, o xamã sofre alterações [...] a alteração configura um estado permanente, pois ele se torna substancialmente Outro. O xamã suporta alteridade em seu próprio corpo, capacitando-o para uma relação imediata e permanente com o mundo não-humano”. (LANGDON, 1992, p. 65)

fornece elementos para atacar a automatização física e mental. Procedimentos em que o corpo é conduzido a situações-limite de instabilidade, propiciando entre outras coisas, de forma consciente ou não, a partir de uma situação concreta, fraturas nas atitudes condicionadas a partir de modelos hegemônicos consagrados, que pode provocar fissuras pelas quais se torna possível multifacetar os caminhos do processo criativo.

Participei de alguns dos processos criativos do encenador na década de 1980 e tenho na memória que, nos treinamentos no Centro de Pesquisas Teatrais desse período, era por meio da insubordinação da matéria que se dava o primeiro impulso para atuar. A partir do tropeço, do desconforto causado pela instabilidade, é que saíamos das nossas atitudes banais e domesticadas e íamos ao encontro da alteridade. É possível pensar os exercícios de desequilíbrio, no contexto da pajelança cabocla e das artes da cena que se aproximam da ideia *de arte do acontecimento*, usando o vocabulário de Quilici, como práticas que se orientam pelo ato de fazer um corpo com habilidades para romper continuamente as clausuras abstratas e concretas. Nas palavras de Antunes:

Através de algo chamado desequilíbrio, fui entendendo o corpo humano. Porque necessitava quebrar as couraças dos atores. Eles trazem todos seus complexos, seus traumas por todo o corpo. E a primeira coisa a fazer era desequilibrar, no sentido de tentar retirar, romper com isto. (CARREIRA, 1992, p. 62)

Os experimentos com o desequilíbrio provocados pelo encenador na década de 1980 talvez se interseccionem em alguns pontos com a prática milenar da pajelança cabocla, por ser a ressonância de uma visão que ensejava relações com a *tradição*⁶¹ – e trabalho colaborativo no tempo – como um modo de compreender, analisar e mesmo produzir teatro. Sebastião Milaré relata o ambiente em que foi criada a peça na qual participei do processo de criação e exerci a função de atriz, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, realizada no CPT em 1986:

61. Noção do vocabulário do escritor Cassiano Sidow Quilici, que observa: “A ideia de tradição como um ‘trabalho colaborativo no tempo’, que desdobra e lapida certas intuições fundamentais sem preocupações demasiado egoicas com a originalidade [...]”. *O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o “Trabalho Sobre Si” a Partir de Diálogos Interculturais – Urdimento* n° 19, novembro de 2012. p. 19.

Movia-se no interior do processo do CPT a visão voltada ao pensamento arcaico como forma de conhecimento. Existia atmosfera propícia à busca baseada na ação do contrário e na impermanência [...].

Tudo atestava a impermanência, até a estrutura arquitetônica improvisada no espaço. O feito, logo desfeito; o construído desconstruído. A pulsação contínua, nervosa, e os lampejos de novas ideias formavam a massa transformadora. (MILARÉ, posição 1894 de 7112)

Nesse período no CPT, como aponta Milaré, estão em cena questões sobre outros modos de existir. Esta visão do artista que investiga: tradições, pensamentos arcaicos e *práticas vivas*, que necessariamente não estão diretamente ligadas à arte, que acontecia na década de 1980 no CPT, com o passar do tempo ocupam cada vez mais espaço nas artes do palco, se expandem, se multiplicam e se desdobram, acredito que em parte devido ao avanço tecnológico e ao empreendimento de pesquisas oriundas de diversas áreas de conhecimento, em especial antropológico, desnudando modos de existir regidos por outros paradigmas, que não o ocidental, cristão, de matriz europeia e norte-americana, em parte pela crescente necessidade de os artistas do palco desconstruírem os paradigmas que o regem e buscar novos modos de existir em cena e fora dela.

Nesse sentido, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*,⁶² de Guimarães Rosa, acompanha esse movimento, passadas quase quatro décadas da montagem (1986) e quase oito décadas da primeira edição do texto (1946), e a cada ano o texto e a montagem se tornam passíveis de leituras cada vez mais complexas, pois é possível pensar que hoje temos muito mais ferramentas para nos aproximarmos dos paradigmas que regem o universo de Matraga do que na década de 1980.

Evoco essa montagem porque acredito que, para além de trazer para a cena a investigação do desequilíbrio, o teatro como o *feito, logo desfeito*, o universo do texto se intersecciona com o modo de existir da pajelança cabocla de pena e maracá. Tendo em vista que na prática da pajé *bate-costas*, a pajé borra as fronteiras entre os reinos – vegetal, animal, mineral, humano – pois considera que estão em continuidade a partir da percepção que se influenciam e interpenetram em virtude de uma comunidade de substâncias e que em *Matraga*,

62. Em 1986, Antunes Filho encenou *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* baseado no conto *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, do escritor Guimarães Rosa. A história consta no primeiro livro do escritor, *Sagarana*, publicado em 1946.

como bem observa Milaré, Guimarães Rosa apresenta um homem que existe em continuidade com o ambiente:

Na obra de Guimarães Rosa o homem não está dissociado do seu entorno.

Forma com as pedras, a vegetação, os rios, os bichos, os fenômenos da natureza uma totalidade indivisível e em perpétuo movimento. (MILARÉ, posição 1857 de 7112)

A relação do homem – ambiente que é caminho e contém os processos criativos usados na montagem de *Matraga* assinada por Antunes, sugiro, trazem para o centro da cena questões cada vez mais prementes sobre as relações entre o homem e a natureza, assim como problematiza a forma como o homem percebe e se relaciona com os outros existentes, sejam eles do domínio vegetal, animal ou mineral, é possível pensar que assim como o personagem de Rosa⁶³, o homem contemporâneo cada vez mais é mobilizado a buscar o *quem das coisas*.

Em *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*⁶⁴, no início da peça, o elenco era, de certo modo, colocado em um estado de *desequilíbrio coletivo*, em uma condição com uma carga de imprevisibilidade, que é possível pensar se aproximava da ideia de *acontecimento* a partir de um dado concreto. Grande parte do elenco atravessava o palco, que estava nu, alguns carregando e outros acompanhando um andor repleto de velas acesas, uma procissão de aparições que, em minha memória, atravessam tremeluzentes a caixa preta vazia, como que *atuadas* em velas. Ao final da cena, a alguns integrantes do elenco era dada a função de apagar as chamas, ação que deveria ser executada com rapidez e precisão, pois na sequência estes mesmos atores iriam estar em cena novamente.

Ao criar como a primeira aparição da peça uma procissão que atravessa o palco vazio com um andor repleto de velas acesas, e incumbir o elenco com a função de acender e apagar as chamas, assim como realizar todos os procedimentos que envolviam essa ação com probabilidade de risco, é possível sugerir que o encenador colocava o corpo-cena em estado-

63. Diz o vaqueiro Tadeu: “[...] queria era que se achasse para ele o quem das coisas!” *Cara-de-Bronze*, João Guimarães Rosa, no livro *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de Baile). 9ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.

64. Em 1986, Antunes Filho encenou *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*, baseado no conto *A Hora e a Vez de de Augusto Matraga*, do escritor Guimaraes Rosa. A história consta no primeiro livro do escritor, Sagarana, publicado em 1946.

princípio de desestabilização e criava um território propício ao inaugural, onde é possível emergirem situações fora dos padrões de acomodamento de um pretense equilíbrio.

Condicionamentos culturais, gestos duros, couraças, comportamentos cristalizados, prisões, aderências, era preciso criar, usando o vocabulário de George Didi-Huberman, “aberturas concretas contra clausuras abstratas, insubordinações materiais contra subordinações a ideias” (HUBERMAN, 2015, p. 72), e as práticas de desequilíbrio contribuíam para transformar o modo de existir em cena.

Para trazer a ideia da asfixia do processo criativo pela cristalização da forma, Antunes, em uma de suas frequentes conversas com o elenco,⁶⁵ recorreu à imagem metafórica de um homem que captura um passarinho com a mão e, para não o perder, aperta seu pequeno corpo frágil e ágil cada vez mais forte, o imobilizando e o sufocando até matar, e sem se dar conta fica agarrado a uma ave morta.

Considero que tem valor de fertilidade para este estudo imbricar algumas ideias sobre os exercícios de desequilíbrio de Antunes Filho, assim como algumas passagens da *peça A Hora e A Vez de Augusto Matraga*, com a prática da pajelança cabocla e algumas teorias antropológicas e teatrais. É possível sugerir que a relação entre desequilíbrio e processo criativo, apontada pelo encenador, e por muitos antes e depois dele, dialogam com teorias e práticas contemporâneas que pensam outros modos de existir na cena e fora dela.

A imagem da ave asfixiada conversa com algumas noções antropológicas trazidas neste estudo e ilumina acessos ao *corpo atuado*. Pensar as artes da cena como o feito, logo desfeito, movimento que forja o acontecimento, tendo a precariedade como valor, onde nada é para ser detido, seguro, com risco de virar um passarinho morto nas mãos. Esse modo de existir em que a força está na fragilidade, que permite a comutação de pontos de vista e cria condições para a alteridade, sugiro, está na base dos processos criativos das artes do palco que busca o acontecimento e também na base do ritual da pajelança cabocla.

No âmbito desta pesquisa são mobilizadas algumas noções oriundas de um vasto e valoroso material sobre o xamanismo amazônico produzido por uma vertente da antropologia norteada pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, estudos que, nas últimas décadas ao

65. Reporto aqui conversas com o encenador Antunes Filho, das quais participei, que ocorriam no Centro de Pesquisas Teatrais no Sesc Consolação em São Paulo, em 1986, por ocasião dos ensaios da *peça A Hora e A Vez de Augusto Matraga*.

investigar a “prática viva” do xamanismo ameríndio, trazem para o centro de sua investigação os paradigmas, os desenhos e as visadas epistemológicas dessa *tradição*, que engendra a pajelança cabocla de pena e maracá. Esse material antropológico fornece ferramentas para uma compreensão do caráter complexo do ritual, penso, e propicia uma abordagem menos rudimentar das possíveis articulações entre essa pajelança e as artes do palco.

A partir da observação de Viveiros de Castro que no xamanismo ameríndio o paradigma é a troca e sua díade sujeito-sujeito, em contraposição ao Ocidente moderno, que é predominantemente regido pelo paradigma da produção e sua díade sujeito-objeto (*Folha de S.Paulo*, 1998) foi possível identificar que na pajelança cabocla de pena e maracá o que está em jogo é a sobreposição entre estes dois paradigmas.

A ideia de que no Ocidente moderno prevalece o paradigma da produção e sua díade sujeito-objeto e que o xamanismo ameríndio é regido pelo o paradigma da troca e sua díade sujeito-sujeito suscitou, no âmbito desta pesquisa, uma expansão desse confronto de paradigmas para as artes do palco, tendo em vista a tensão entre as noções de produto-espetáculo e arte do acontecimento: “O próprio interesse de artistas do teatro e da performance por uma arte do acontecimento, colocando em cheque o ‘produto-espetáculo’” (QUILICI, 2012, p. 17).

Partindo de pressupostos segundo os quais o paradigma, que o antropólogo relaciona predominantemente ao Ocidente moderno, a produção e sua díade sujeito-objeto encontram correspondência no paradigma que rege a ideia de produto-espetáculo, em que prepondera a ideia de produção e consumo, é possível sugerir que o paradigma que rege a arte do acontecimento corresponde predominantemente ao paradigma da troca e a díade sujeito-sujeito, atribuído ao ameríndio. Neste, no lugar de predominar a intenção de criar um produto ou significado para o consumo da plateia, predomina a intenção de provocar o acontecimento em que acontece a alteridade movida pelo desejo de troca, o que se imbrica com a prática do Corpo Atuado e chama a teoria ameríndia da socialidade, citada por Renato Sztutman:

Ao centrar sua análise sobre a noção de devir, Viveiros de Castro (1986) carrega as tintas nas linhas de fuga que atravessam a socialidade tupi-guarani. Trata-se de sociedades que concentram toda a sua energia na alteridade, e rejeitam formações sociais rígidas: sociedades “sem interior”, em que o centro está sempre dado no exterior. Daí, o exemplo esclarecedor: na aldeia araweté, visitada pelo autor no início dos anos 1980, se algo poderia ser dito centro,

este instalava-se justamente no lado de fora – o posto da Funai, sítio do estrangeiro. Em linhas gerais, é nesse registro que o autor apreende uma teoria não apenas tupi-guarani, mas ameríndia, da socialidade, que implica que as relações sociais estão dadas de antemão num plano virtual, onde reinam a diferença e a relacionalidade em estado puro e que, para que sejam constituídas identidades – agentes, parentes, grupos etc. –, é preciso que essas virtualidades sejam atualizadas, o que inicia com a sua apropriação (CASTRO, 2002). Não se trata de negar as várias formas da interioridade, mas apenas demonstrar que essas dependem da exterioridade e dela retiram sua condição de existência. Nesse sentido, os ameríndios parecem levar às últimas consequências e dar forma filosófica à máxima estruturalista de que a relação precede os termos e, assim, a identidade não pode ser senão um caso da alteridade. (SZTUTMAN, 2012. p. 77)

Na vertente das artes do palco que se descola da noção de produto-espetáculo, assim como na pajelança cabocla, que pode ser percebida como um “acontecimento de aparições”, é plausível sugerir que o centro está fora do palco, e existe no espaço, precário e em permanente construção criado pela relação entre palco e plateia, um espaço limiar entre os dois mundos que ali se encontram e se sobrepõem. Um centro feito logo desfeito, onde a identidade não pode ser senão um caso de alteridade, não só o *quem* que está em cena, assim como o *quem* que está na plateia nesse encontro tem a possibilidade de serem corpos que se alteram e comutam os pontos de vista.

Tendo em vista o cruzamento da noção de socialidade com a noção de corpo atuado e a ideia de acontecimento, é plausível pensar que no procedimento de bater as costas, a pajé cabocla de pena e maracá de certo modo investiga o centro fora do corpo. A ideia de um centro fora do corpo, para além de ser indicada pelo gesto primeiro da pajé para *se atuar*, que é se impulsionar de modo a ir para fora do centro de gravidade do corpo em relação à linha de gravidade perpendicular, fica em evidencia na expressão *atuado*, que expressa a ideia de que o pajé cria o fenômeno do corpo atuado disparado por um *quem* fora dele, ela foi atuada pelo Encantado Jacundá, ou seja o peixe Encantado a chama e ela responde construindo sua presença, pois quem chama quer a presença. Ação que difere em semelhança do *atuando* usado para o ator.

Roxita narra⁶⁶ que, ainda criança, sentia seu corpo se alterar ao perceber um aroma, uma vibração, um ruído. Essas percepções agiam como chamados, que a convocavam a materializar o Outro. Às vezes, sentia o cheiro da cobra e em seguida seu corpo começava a retorcer e tinha um impulso incontrolável de ir para o chão e se arrastar, virava cobra-menina. Outras vezes ao ouvir um bater de asas, sentia seu corpo inflar e se tornar leve, e chegava a ter vontade de fazer um movimento de bater asas, era o bem-te-vi se aproximando, e pássaro-menina ela voava, voava para fora da fixidez da sala de aula, da domesticação da casa, da rigidez do salão da igreja, ia voando para as matas, para o céu, para outros mundos.

No decorrer do trabalho de campo e na literatura sobre a pajelança cabocla, não encontrei a expressão “está *atuando*” para se referir ao trabalho do pajé, e sim “está *atuado*”, o que corrobora a narrativa da pajé, que *se atua*, predominantemente a partir de um dado concreto externo, reforçando a ideia que o corpo atuado é disparado a partir de um dispositivo que vem predominantemente do exterior. Tendo em vista sempre que escolher ir para o infinito de fora no contexto do *corpo atuado*, assim como é apontado no xamanismo ameríndio, não se trata de negar as várias formas de interioridade, mas apenas considerar as relações vitais entre exterioridades e interioridades.

Reporto a uma narrativa do encenador Peter Brook, em que ele relata o modo como sua concepção sobre o trabalho do ator foi alterado após se deparar com uma pequena estatueta mexicana “sem interior”. Nas palavras de Brook:

São objetos colecionados de uma viagem que fizemos ao México. Porém a que mais me tocou foi esta estatueta. É uma mulher que ri, de Vera Cruz, muito preciosa. Este objeto mudou completamente a ideia que eu tinha acerca da atuação do ator. Antes de encontrá-la acreditava que para o ator era muito complicado construir um personagem. Ao ver este personagem vi que não era assim. O ator deve esvaziar-se. Este objeto está vazio – é oco. Mas a atitude irradia plenitude. É uma expressão de pura alegria. A partir dos anos sessenta uso este objeto às vezes na prática dos atores ou ao iniciar uma obra. Quando se adota esta atitude, a partir dela, se vê que é que afinal o que conta, qualquer gesto com a mão, que pode estar vazia, é estar viva, informada. O ator compreende que alcança isto ao se despojar dos seus medos. Tenho esse objeto como referência direta do que é um ator animado. (BROOK, 1970).

66. Entrevista concedida à autora em junho de 2019 na residência da pajé, localizada Sexta Rua, no bairro Centro, da cidade de Soure, Pará.

Sugiro que a relação estabelecida por Brook entre a estatueta mexicana e o ator animado, se relaciona com a ideia de investigar um centro fora do corpo, depreendida da prática do *corpo atuado* à luz da noção antropológica de socialidade. A ideia de um corpo que irradia e tem ânima por ser oco, sobre o qual nos fala o encenador, dialoga com a prática da pajé, que ao bater as costas se impulsiona para ir para o exterior e investiga um centro fora do corpo, *animada* pelo Outro.

O Aparecer do Encantado

O Encantado tem como singularidade não possuir representações, não há estampas, estatuetas, figuras, como existem, por exemplo, para as representações dos santos (MAUÉS, 1995, p. 78). Quem o torna presente, e o realiza na concretude de uma forma, é a pajé, que quando *se atua* no Encantado não se referencia, portanto, a um ícone, uma presença exata. Ela parte de um som, uma vibração, um eflúvio, um toque. O Encantado pode ser percebido como uma presença-ausência desnudada pelo sonho, encontrada em viagens extáticas, sentida nas manifestações sutis da natureza, nos chamados dos animais ancestrais. A pajé observa:

Eles aparecem nesse mundo através da pajelança, do pajé. Às vezes, tem pessoas que veem um pássaro e dizem assim, tô desconfiando daquele pássaro. O pássaro é um bem-te-vi, mas tem alguma coisa diferente, não é um bem-te-vi normal. Que o bem-te-vi Encantado ele passeia muito no nosso mundo aqui, mas ele é do outro mundo. Do outro mundo tem uma diferença. Pra quem conhece, quem sabe, tem visão e pode ver que qualquer pássaro que vem da encantaria é diferente.⁶⁷

Ao presenciar os procedimentos de Roxita nos preparativos para o acontecimento da pajelança e as práticas realizadas durante o ritual, é possível perceber que a pajé trabalha na intenção de desobstruir e expandir os canais de percepção e aperfeiçoar as habilidades que a capacitam a se relacionar com esta *diferença*. Roxita relata: “Lá na encantaria tem vários animais. A encantaria que eu conheço é a encantaria do lago do Guajará,⁶⁸ muitas vezes eu vou lá eu ouço muito, não só eu, mas outras pessoas que vão, não são todas às vezes, mas diversas vezes já aconteceu da gente ouvir galo cantar, boi urrar, pássaro cantar, vozes de pessoa

67. Entrevista concedida à autora em agosto de 2017 na residência da pajé, localizada Sexta Rua, no bairro da Macaxeira, centro da cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

68. Segundo Dalcídio Jurandir: “Famoso lago na Ilha de Marajó, tido na crença dos pajés como lugar encantado. Sobretudo pela suposta passagem natural das águas do lago para o rio Paracauari com observação, inclusive, de variação das marés segundo dizem” (JURANDIR, 2008, p. 485).

conversando, barulhinho de carrinho, terçadada, machadada, só não se vê nada, se ouve tudo. Como se fosse para o fundo do lago. A gente pega uma canoinha e vai bem lá pro meio e fica. Quando eles estão saindo da água, eu vejo perfeitoinho. Eles saem da água e descem, às vezes dão um sorriso. Eu já vi índio, eu já vi cobra, saindo da água como cobra e depois transforma como uma moça, eu já vi. Eu não vejo ela se transformar,⁶⁹ rápido aquela cobra que eu estou olhando ali já passa a ser uma moça, só que uma parte pra cima do corpo, a parte pra baixo continua cobra. Ela aparece e some, desce pra água de novo. Sempre eu vejo os encantados próximo ao barracão. Foi uma noite, que eu fui lá rápido e tinha dois dentro barracão. Quando eles estão lá as pessoas que não sabem ver sentem arrepio, dizem que é mal-estar, mas não é, é a energia deles lá dentro”.⁷⁰

É possível interseccionar a ideia de Encantado presente no relato de Roxita à noção de aparição apontada pelo antropólogo Jean-Pierre Vernant:

Mas ao mesmo tempo ele é intangível: escapa e se dissipa assim que tentamos apanhá-lo. Ele é evanescente, vazio, como uma sombra, uma fumaça, um sonho. Ele é certamente o aparecer, mas o aparecer de quem não está; sua presença é a presença de um ausente. Mas a ausência que o *eidolon* traz em si não é de todo negativa; ela não é a ausência do que não existe, mas a ausência de um ser que não é deste mundo; se não podemos nos juntar a ele, nem apagá-lo é porque ele pertence ao além do qual só surgiu para logo retornar; no mesmo momento em que se mostra aos nossos olhos, e até na sua presença neste mundo, ele traz a marca desse alhures onde mora. Em poucas palavras o *eidolon* é uma aparição. (VERNANT, 1992, p. 113)

A ideia de aparição, segundo Vernant, cria mais um acesso para chegar até a noção do *Encantado* da Ilha de Marajó. É possível pensar a noção de Encantado, existente fundamental para o acontecimento do *corpo atuado*, a partir da ideia de um aparecer de quem não está, da presença de uma ausente que, sendo de outro mundo, aparece neste para logo retornar, uma noção que é possível relacionar a determinados modos de atuação, entre eles, o modo da pajé cabocla de pena e maracá. O *atuar* na pajelança cabocla de pena e maracá implica a dimensão

69. É possível identificar aqui a noção de metamorfose mítica sobre a qual nos fala o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (CASTRO, 2015, p. 56).

70. Entrevista concedida à autora em agosto de 2017 no barracão em que Roxita trabalha realizando sessões de pajelança. O barracão está localizado dentro de um sítio por nome São José, no bairro do Tucumanduba, na cidade de Soure, na Ilha de Marajó, Pará.

de “um mais além”, para *se atuar* a pajé considera que não só outros mundos são possíveis como eles existem e à pajé cabe o alcançar e o revelar.

Figura 21: A pajé, o servente e as velas. Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



A ideia da dimensão de “um mais além” sugere determinadas qualidades ou propriedades que constituem os procedimentos e técnicas que ocorrem na pajelança para que aconteçam as aparições dos Encantados. A qualidade de irradiar, mencionada pelo encenador Peter Brook para falar do ator animado, que neste estudo foi imbricada com a noção antropológica de socialidade, é uma delas. A ideia de irradiar ganha novos contornos quando relacionada à noção de *espelho*, tal qual aparece nesta doutrina do Boto, que ouvi em uma sessão de pajelança conduzida por Roxita: “Com a idade de sete anos botinho me carregou/ Carregou-me nas suas abinhas e no fundo me colocou/ Carregou-me nas suas abinhas e no fundo me colocou/ Ai o espelho do fundo é lindo/ Ai o espelho do fundo é lindo/ Mas nunca mais ele voltou/ Mas nunca mais ele voltou”.⁷¹

71. A autora colheu a doutrina do Boto em uma sessão de pajelança conduzida pela pajé Roxita na cidade de Soure, Ilha de Marajó, Pará, em setembro de 2018.

A doutrina do Boto nos sugere que no lugar onde habitam os encantados há um espelho, que não é feito para “reproduzir”, mas para “emanar”. A ideia de espelho que não reproduz, e sim emana, ganha novos contornos quando Davi Kopenawa confronta a noção de espelho que é feito para “se olhar” com o espelho do xapiri, que de um certo modo corresponde ao Encantado no xamanismo Yanomami:

O solo sobre o qual dançam parece vidro e brilha com uma luz deslumbrante. [...] mas não são feitos para se olhar, são espelhos que brilham. Os espelhos industriais são chamados mirena (mire, para os Yanomamis ocidentais) um termo que se distingue do que designa “os espelhos” (mireko, mirexi) dos xapiris – embora partilhe com ele a mesma raiz (mire). Mirexi designa, além disso, os areais misturados com mica que brilham nas águas dos igarapés de montanha. Xi significa “luz, irradiação, emanação” [...]. Os espelhos dos xapiris são, portanto, concebidos principalmente como superfícies que refletem a luz, e não como o dos brancos, superfícies que reproduzem imagens. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 390)

É possível pensar no corpo *atuado da pajé* como um o espelho do xapiri, que não age na intenção de reproduzir, e sim de irradiar. A noção de espelho que reflete em contraposição ao espelho que reproduz corrobora a ideia do centro no exterior. O espelho como um elemento que lança de si aparece também no xamanismo Waiãpi, como nos informa a antropóloga Dominique Tilkin Gallois:

Warua – que designa normalmente qualquer tipo de vidro, ou superfície brilhante – é traduzido neste caso como “espelho”, porque “brilha” e sobretudo porque reflete uma imagem (*ta’anga*, imagem que designa também a fotografia). A função do *warua* seria, portanto, a de alcançar e revelar o mundo sobrenatural sob sua forma “verdadeira”, que só é vista pelos xamãs. Um mundo ordenado à imagem do mundo das origens, quando homens e animais partilhavam as mesmas características formais e substanciais. Através do “espelho” o xamã vê as diferentes categorias que povoam o universo – terrestre, aquático ou celeste – em sua forma primitiva: todos são *iane bo* (“como nós”) e vivem em sociedade a imagem do mundo dos homens. Uma realidade que permanece invisível aos que não possuem tais “espelhos”. (in LANGDON, 1996, p. 42-43)

Perguntei a um dos presentes em uma sessão de pajelança se estava dentro das capacidades da pajé ver o que para muitos é impossível enxergar. Ele respondeu: “Quem vê o que ninguém vê é o vidente. O pajé vê o que ninguém vê e atua seu corpo pra gente ver também”.⁷² É possível sugerir que o corpo do pajé deve ser continuamente capacitado, entre outras propriedades, para irradiar, assim como o espelho, o que contribui para que seja capacitado a conferir materialidade ao invisível, construindo caminhos para que se estabeleçam relações entre espécies, entre mundos. Um trabalho ininterrupto por toda a vida.

Para a prática do ritual, os procedimentos se iniciam no dia anterior. Roxita nos informa que para *se atuar* é preciso enfraquecer o corpo, e esse processo de enfraquecimento está relacionado a um esvaziamento que tem início 24 horas antes da pajelança. Nesse período, a pajé ingere uma alimentação reduzida e leve, baseada em pouco peixe e muita quietude. Toma banhos e chás e defuma seu corpo e sua indumentária com ervas e raízes amazônicas. Essa prática de *enfraquecimento* encontra correspondência no procedimento narrado pelo xamã Yanomami Davi Kopenawa:

Por isso os *xapiris* dizem do iniciando: “Se continuar robusto, não ouvirá nossa voz!” Então, os espíritos morcegos sopram em nós suas plantas de feitiçaria para nos enfraquecer e nos manter em estado de fantasma. Os *xapiri* também se aplicam em tirar de nós o menor cheiro de resto de comida, pois são muito preocupados com limpeza [...]. São os espíritos das folhas, dos cipós e das árvores que vem nos limpar primeiro. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 139)

A fraqueza que contribui para que a pajé fique vulnerável e aberta ao Outro se intersecciona com a ideia da precariedade e do desequilíbrio como estados propícios para desencadear o processo criativo. Além da alimentação escassa, há o banho, a defumação com as ervas, para a limpeza da pajé, e a música, que também age no enfraquecimento dos corpos presentes no ritual. O poeta Mário de Andrade em seu livro *A Música de Feitiçaria no Brasil* realizou um estudo primoroso sobre diversas doutrinas e lembra o protagonismo da música em todas as experiências extáticas na história da humanidade, inclusive o papel terapêutico da música. Em suas andanças pesquisando rituais no Brasil, o poeta identifica na música o papel

72. A conversa ocorreu em setembro de 2017, antes de uma sessão de pajelança, no barracão em que a pajé trabalha, realizando sessões xamânicas. O barracão está localizado dentro da mata em um sítio no bairro de Tucumanduba, na cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

de médium, pois permite ao homem entrar em contato com a divindade, e nos rituais atua como uma *entidade* generosa. Nas palavras do poeta:

E esse é justamente o destino principal da música que a torna companheira da feitiçaria: a sua força hipnótica. Ela, principalmente por sua forma de manifestar-se, pondo em excesso de evidência o ritmo, atua poderosamente sobre o físico, entorpecendo, dionisiando, tanto nos conseguindo nos colocar em *estados largados de corpo fraco* e espírito cismarento como nos violentos estados de fúria. (ANDRADE, 1963, p. 37-49)

Como foi visto anteriormente, geralmente as doutrinas na pajelança cabocla de pena e maracá têm duas ou três estrofes que são repetidas inúmeras vezes, permitindo quem nunca escutou cantar. A percepção que tive ao ouvir as doutrinas nas sessões de pajelança é que, além de chamar e trazer à presença o encantado, a repetição das estrofes paulatinamente confere uma qualidade de fumaça às palavras, e estas vão *mundiando* os presentes até os impregnar. Ou é possível dizer que as palavras vão *dionisiando os participantes da pajelança*, usando o vocabulário de Mário de Andrade. Ao cantar a doutrina, a impressão é que vamos sendo esvaziados pelo ato de expirar ao cantar.

Novamente é perceptível no ritual a qualidade da vacância como condição fundamental para a atuação do pajé. As doutrinas atuam conectadas com os outros elementos presentes na pajelança, no sentido de promover uma experiência extrospectiva, purificando, esvaziando, aerando, criando aberturas para as conexões: “Abre-te, Porta do Fundo/ Ai que mamãe vai trabalhar/ Abre-te, Porta do Fundo/ Ai que mamãe vai trabalhar/ Ai quem quiser me ver boiando/ Ai no lago do Guajará/ Ai quem quiser me ver boiando/ Ai no lago do Arari/⁷³ Ai me chamou, Mané Antônio/ Ai Morador do Guajará/ Ai quem quiser me ver boiando/ Ai no lago do Arari”.

Na música da pajelança cabocla de pena e maracá entra em cena o maracá⁷⁴, corpo oco que, ao vibrar com o corpo da pajé, irradia imagens sonoras do fundo. Indispensável ao ritual,

73. Segundo Dalcídio Jurandir: “Arari, o rio mais importante da Ilha de Marajó, célebre pela introdução da pecuária no século XVII e o grande lago que deu nascimento à primeira cultura complexa na Amazônia, a Cultura Marajoara, cerca de 500 d.C.” (JURANDIR, 2008, p. 484)

74. Hans Staden descreve assim o maracá: “Os selvagens creem numa coisa que cresce como uma abóbora. É grande como um pote de meia pinta e oca por dentro. Fincam-lhe um pequeno cabo, cortam-

como é possível verificar nos relatos dos capítulos anteriores, e como reitera a pajé Roxita,⁷⁵ que explica que o diferencial da pajelança cabocla de pena e maracá em relação a outras pajelanças caboclas praticadas na Ilha de Marajó, é a ausência do tambor e o protagonismo do chocalho, que reina absoluto.

O maracá é um corpo precário, extremamente leve, oco, que contém sementes ou pedrinhas, fragmentos de vida, seu som instável, titubeante, frágil, em determinadas situações pode lembrar os guizos de uma cascavel.⁷⁶

A noção do maracá como recipiente e caminho que faz parte do discurso da cultura dos povo Waiãpi, destacado no trabalho das antropóloga Dominique Tilkin Gallois, é uma ideia esclarecedora para pensar o modo de atuação dos corpos na pajelança cabocla de pena e maracá:

Como todos os elementos ligados ao *paie* o chocalho é ao mesmo tempo “recipiente” e “caminho”, ou seja, via de acesso das e às entidades xamanísticas. Os chocalhos estabelecem esse tipo de comunicação apenas em circunstâncias muito específicas, quando são manuseados por pessoas autorizadas que sabem “chamar” pelo caminho do sopro, do tabaco e do canto – as forças que virão se abrigar na cabaça. Fora dessas circunstâncias, o chocalho é um objeto qualquer: os xamãs guardam-no em suas casas, fora do alcance das crianças, mas não lhe atribuem respeito especial. (Dominique Tilkin Gallois in LANGDON, 1996, p. 44)

É possível dizer que ao maracá é conferida a competência de recipiente e caminho do sagrado no momento em que se desestabiliza e vibra em conjunto com a pajé.

Os maracás, assim como os pajés e todos os elementos da pajelança cabocla, são corpos ambíguos que transitam em uma condição de sagrado e não sagrado. O maracá enquanto parado,

lhe uma abertura como uma boca e metem-lhe no interior pequenas pedras de modo que chocalha. Sacolejam isso quando dançam e cantam. Chamam-no maracá. (STADEN, 2008, p. 173)

75. Entrevista concedida por Roxita à autora em agosto de 2017 no barracão em que trabalha, realizando sessões xamânicas. O barracão está localizado dentro da mata em um sítio no bairro de Tucumanduba, na cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

76. Mario de Andrade observa que a escolha da serpente instrumental para ser deificada pode ser devido ao seu valor sonoro e afirma que o maracá era tido como um Deus para muitos dos nossos ancestrais: “Coisa curiosa é observar que se a ofiolatria é por assim dizer universal os Natches da América do Norte tenham escolhido para adorar a serpente cascavel, a ‘cascavel de guizo’ como ainda escutei redundantemente na minha infância. A escolha da serpente instrumental para ser deificada parece ter se decidido pelo valor sonoro. E com efeito não é raro que um instrumento seja tido como um Deus por si e Léry afirma que o maracá era dado como deus pelos nossos piagas”. (ANDRADE, 1963, p. 36)

estável, é um instrumento qualquer que fica em cima de um móvel na casa da pajé, assim como os do *Waiãpi*. Para estar sagrado é indispensável que a condição de seu corpo seja alterada, que de estável se torne instável, que o equilíbrio ceda ao desequilíbrio provocado pela ação da pajé, ou seja, que Roxita vibre o maracá, ação que implica que maracá vibre Roxita. Quando desestabilizado pelo chamado ao movimento, seu “paie” é ativado. O desequilíbrio como condição primeira para que o Maracá *se atue*, assim como o foi para a pajé bate-costas.

Nas sessões de pajelança que presenciei antes de o maracá chegar à mão de Roxita, trazido pelo assistente, ela vibra seu corpo e faz um movimento com a mão, como se já estivesse com o chocalho. Quando este chega à sua mão, temos a sensação de ver a materialização de um corpo que já estava ali, assistimos a uma ausência que vira presença na frente de nossos olhos.

A qualidade do movimento de vibrar faz com que o maracá e o corpo da pajé irradiem uma energia, uma imagem sonora, uma materialidade feita de som e movimento que chama o encantado e possibilita a sobreposição do corpo do pajé ao encantado. A vibração impulsiona o pajé também a empreender suas viagens extáticas. Antes de conectar o pajé ao maracá, o assistente defuma ambos, purificando com as plantas seus corpos. São ervas, raízes e resinas que, ao serem maceradas ou passarem por processos de combustão, liberam substâncias que purificam e expandem os canais de percepção e atuam como recipiente e caminho para o sagrado:

Figura22: A pajé, os maracás e os santos. Fonte – Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado Ano 2018



O maracá chocalhava estranho como cobra cascavel. A meia-noite desceu, se derramou, com a ronda dos bacuraus sobre o sono do campo. Madrinha Leonardina dançava e cantava, evocando caruana, a alma do fundo d'água que esconde no lago os bois encantados, as vacas rainhas do pastoreio. (JURANDIR, 1978, p. 214)

É possível pensar o maracá e a pajé como um só corpo criado a partir da sobreposição de estados e propriedades heterogêneos, que ao vibrarem às vezes chocalham como os guizos de uma cobra cascavel e às vezes parecem emitir uma música “extremamente insistente, murmurante e frágil, em que parece que se trituram os metais mais preciosos” (ARTAUD, 2006, p. 62).

À pajé de pena e maracá e seus voos de cristais, como é possível supor, não pode faltar a pena – a pena, ou o penacho, que é um amarrado de penas de pássaros, que às vezes se encontra acoplado ao maracá, às vezes encontra-se separado dele. Mircea Eliade ressalta o simbolismo ascensional das penas de aves no xamanismo e nos informa que a pena entre outras atribuições contribui para que o xamã possa viajar para outros mundos e é um dos símbolos mais frequentes do “voo xamânico” (ELIADE, 1998, p. 160, 377).

Como foi possível ver nos relatos das sessões de pajelança de Roxita, as penas de determinados pássaros têm um papel relevante para o acontecimento do ritual, mas é importante notar que só participam do acontecimento da pajelança as penas oriundas de aves que estão vivas e em liberdade. As relações entre as penas das aves e o voo da pajé aqui são explicitadas com a condição de que as penas tenham origem em pássaros que continuam a voar. Essa condição traz à minha memória a ideia da ave asfíxiada como metáfora do processo criativo sobre o qual falava o encenador Antunes Filho.

A pajé ressalta que há décadas usa no ritual as penas que caem da passarada que voa livre de dia e de noite na vastidão das praias, campos e matas da Ilha de Marajó. Há na ilha uma imensidão de pássaros de todas as cores e tamanhos, e não há quem estando nas matas da Amazônia Marajoara, vez ou outra, não *se atue* em pássaro. Mário de Andrade observa:

Garças, garças, garças, uma colhereira dum rosa vivo no ar! E enfim passamos num primeiro pouso de pássaros que me destrói de comoção. Não se descreve, não se pode imaginar. São milhares de guarás encarnados, de colhereiras rosa, de garças brancas, de tuiuiús, de mauaris, branco, negro, cinza, nas árvores altas, no chão de relva verde claro. E quando a gente faz um barulho de

propósito, um tiro no ar, tudo voa em revoadas doidas, sem fuga, voa, baila no ar, vermelhos, brancos mesclados, batido de sol nítido. Caí do sol na lanchinha. Foram ver, era simplesmente isso, caí no chão! O estado emotivo era tão forte que me faltaram as pernas, caí no chão. [...] E a beleza do Marajó com sua passarada me derrubou no chão. (ANDRADE, 1993, p. 82)

A pajé Roxita relata⁷⁷ que usa em sua prática as penas da arara, que têm as cores azul, verde e amarela, as da garça que são brancas, e as dos guarás, que são vermelhas. Elas podem estar amarradas em forma de penacho e atuarem independente do maracá, ou estarem amarradas ao maracá. Para além do simbolismo ascensional, as penas têm a função de cura, purificação, e quando “espanam” o sujeito ou o ambiente conferem a eles as qualidades do pássaro a que correspondem. Aqui podemos verificar que como o maracá a qualidade da pena só é ativada quando oscila, quando chacoalha.

Roxita explica que, ao espanar as penas azuis e amarelas, abre os caminhos para que a alegria e a eloquência da arara possam contaminar o ambiente e os presentes. Quando sacode as penas vermelhas, traz a força e a potência do guará e, ao vibrar as penas alvas da garça, distribuem-se pureza e leveza aos corpos, os atributos da ave. *Ave* é um dos termos usados na pajelança cabocla de pena e maracá para se referir ao pajé atuado. O termo assim aparece no texto de Dalcídio Jurandir:

Tremia o maracá espanado com rabo de ararauara.⁷⁸ (...) Ormindanda enxugou o suor do rosto, dinlindandan, ardiam-lhe os olhos com fumo, um cheiro de raízes queimadas e cachaça dominou a penumbra. Alguém lhe estendeu uma cuia com bebida que ela apenas provou. Curvada, olhou de soslaio, a feiticeira que ofegava numa espécie de delírio, os olhos cerrados, a boca retorcida com uma parturiente em transe. A ave, a pessoa atuada pelo caruana⁷⁹ cantou, numa voz fanhosa. (JURANDIR, 1978, p. 114)

77. Entrevista concedida por Roxita à autora em agosto de 2017 no barracão localizado no sítio Dois Irmãos no bairro do Tucumanduba, Soure, no Pará.

78. Ararauara, uma ave semelhante à garça.

79. O historiado das religiões Heraldo Maués informa que caruanas é outra forma de se referir aos encantados. E acrescenta que os caruanas são os encantados que se manifestam nos trabalhos dos pajés (MAUÉS, 1995, p. 188, 190). Segundo a pajé Zeneida Lima: “Os caruanas são energias viventes sob as águas, conforme a concepção da Encantaria cultuada pelos índios marajoaras. Eles manifestam-se no

Para voar é necessário se atar, e outro elemento essencial para a prática da pajé bate-costas é a cinta. Se é possível pensar em termos de uma indumentária para a pajé cabocla de pena e maracá, ela se reduziria à cinta. Conforme depreendemos da narrativa de Dalcídio Jurandir:

Noutra noite, Ormindá via a feiticeira na sua função. Tremia o maracá espanado com o rabo de araurara, nua com a cinta no corpo ligeiro e batido, fumava o taquari sagrado e lançava o rolo de fumaça sobre os assistentes. (JURANDIR, 1978, p. 214)

Ou como revela a doutrina do índio Tabajara: “Vai, índio/ Vai, índio/ Vai onde eu te mandar/ Vai, índio/ Vai, índio/ Vai onde eu te mandar/ Vai buscar o contramestre, o índio/ A cinta e o maracá/ Vai buscar o contramestre, o índio/ Para mamãe trabalhar”.

. Figura 23: As cintas. Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



A pajé Roxita amarra acima do peito, por cima de sua roupa a que ela chama de cinta-mestre, uma faixa larga de algodão branca, que é a proteção de seu mestre, o índio Tabajara. Vemos a expressão cinta-mestra também nos relatos de Maués:

O pajé mais considerado de Itapuá, um homem cego, usa cintas de pano branco sobre o corpo: duas cruzadas no peito e nas costas, presas na cintura em uma

pajé, que se torna um instrumento da natureza e pode servir às ações de quem o procura” (LIMA, 2002, p. 231).

outra, que é chamada cinta mestra [...] os outros pajés que conheci usam cintas sobre o corpo [...]. (MAUÉS, 1995, p. 111)

A pajé Zeneida Lima relata a relevância da cinta na pajelança cabocla de pena e maracá:

O pajé retirou a cinta que eu ainda usava atada sobre o peito, ensopou-me a cabeça com sumo de ervas. Mandou que a esposa, que lhe assistia como servente, amarrasse sua cinta de segurança no meu braço. Naquele momento eu recebia corretamente o primeiro instrumento de um pajé, a cinta de caruatá, usada para garantir a segurança física da ave. [...] Desatou a cinta que estava usando e passou sobre as minhas axilas, diretamente sobre a pele e amarrou no alto do meu tórax. (...) Estava entregando a coisa de maior importância para um pajé, a cinta de seus caruanas. (LIMA, 2002, p. 205)

As cintas e cordas na pajelança amarram e separam, são proteção e conexão, segurança e caminho.

Para nos aproximarmos um pouco mais da noção que relaciona a corda com caminho na pajelança cabocla, evoco a imagem narrada por Davi Kopenawa, referente ao xamanismo Yanomami, ao narrar que os sonhos dos *xapiris* deslizam pela corda da rede para entrar nos xamãs, e que sem as cordas os sonhos se perderiam, e é impossível ser xamã sem sonhar longe e de forma inesgotável. Kopenawa compara as cordas das redes por onde passa o xapiri às antenas por onde os sonhos descem, e diz que por isso os xamãs sonham rápido e alcançam terras distantes como imagens de televisão (KOPENAWA, 2015, p. 315).

É notável que tanto na prática da pajé cabocla de pena e maracá como na prática do xamã Yanomami ao se considerar uma “dimensão do mais além”, esta muitas vezes está embrenhada com elementos banais que se ressignificam por meio da percepção e da ação do ator, para quem basta uma pena para voar ou uma corda de rede para sonhar. É possível pensar a cinta na pajelança como um elemento que possibilita a pajé se lançar ao infinito de fora e ao mesmo tempo a mantém atada ao ínfimo de dentro, como o cabo forte que liga o astronauta a uma nave espacial e evita que o corpo deste seja atraído pelo vácuo quase absoluto do espaço, ideia que se imbrica com a noção de *tupãã*, fio invisível, presente na cultura dos povos Waiãpi, transmitida pela antropóloga Dominique Tilkin Gallois:

[...] *tupãã*, invisível fio de Ariane, que liga todos seus seres a seus respectivos “mestres”. Trata-se dos *-jar*, donos das espécies naturais, cuja função consiste em cuidar do desenvolvimento e da reprodução de suas criaturas, evitando sua

extinção. Mesmo que os *tupãsã* preexistam no universo e façam parte da pessoa de qualquer categoria de ser vivo, somente os xamãs têm a faculdade de vê-los permanentemente. Além de vê-los, eles têm a capacidade de manipular as relações que esses fios simbolizam: podem confeccionar *tupãsãs* novos, estabelecendo relações com entidades que virão auxiliá-los nas suas atividades; podem quebrar ou consertar os laços que unem as criaturas a seus donos; podem misturar os laços, atribuindo à nova categoria o controle do destino dos seus inimigos etc. (Dominique Tilkin Gallois in LANGDON, 1996, p. 43)

A cinta que a pajé Roxita envergar nos últimos 40 anos, e continua a envergar, é confeccionada com fios de algodão no tear de Babaia, uma cabocla marajoara de 82 anos, que é conhecida por tecer cintas para muitos dos pajés da região. Roxita relata⁸⁰ que há um ritual que deve ser cumprido rigorosamente na fabricação das cintas. A começar pelo tear, que deve ser friccionado com cachaça e defumado com alecrim antes do início do trabalho. Depois de tecida, a cinta é imersa pelas mãos de Babaia em um preparado criado especialmente para cada pajé. O preparado de Roxita é à base de cachaça com pau-d'angola, arruda, cabi e mucuracá (ervas amazônicas). As ervas, após serem maceradas na cachaça, passam a noite ao relento e no dia seguinte são entregues a Babaia. Depois de imersas no preparado, as cintas secam *no tempo* por três dias e três noites e só então serão usadas pela pajé.

Podemos perceber, ao cotejar narrativas, que há variações no uso e na preparação da cinta e das cordas. A pajé Roxita amarra a cinta confeccionada de algodão por cima da roupa, abaixo das axilas. Possui também cordas confeccionadas com crotatá, uma planta que é nativa da mata amazônica, que amarra no braço e na cintura. A pajé Zeneida Lima fala sobre o uso da cinta no ritual da pajelança:

O pajé no ritual é amarrado por quatro cintas, espécie de fitas tecidas de fibras de caruatá. Elas funcionam como se transformassem o pajé em uma grande árvore de raízes profundas, presa solidamente à terra, inatingível pelos raios e resistente aos ventos das tempestades. São ligações entre o pajé e os elementos da natureza, representando suas forças e mistérios. Antes da cerimônia elas

80. Entrevista concedida por Roxita à autora em junho de 2019 na residência da pajé, localizada na cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

são cuidadosamente defumadas pelo servente com a fumaça do enrolado de tauari. (LIMA, 2005, p. 232-233)

Tendo em vista que a indumentária essencial da pajé pode ser praticamente reduzida à cinta, é possível pensar que esta escassez *não é à toa*, pois é plausível pensar que a carga reduzida de informações escapa do determinismo da moldura, o que permite o livre trânsito de Roxita e a atuação nos reinos animal, vegetal e mineral, assim como em solo humano e não humano.

No caso da pajelança que acompanhei, é perceptível que a *pouca* indumentária compõe o corpo da pajé com a mesma vacância dos outros corpos que formam esse sistema, criando a possibilidade de que a pajé e os participantes da pajelança fiquem disponíveis para o acontecimento. Brook enuncia: “Como a área vazia não conta uma história, a imaginação, a atenção e os processos mentais de cada espectador ficam livres e desimpedidos” (BROOK, 2000, p. 22).

Se de seus ombros pendessem 30 serpentes feitas de peles negras e brancas e se sua cabeça fosse coroada com um capacete de ferro com três ângulos⁸¹, como iria se atuar no tralhotinho, com sua energia explosiva, com seu corpo que parece ser fabricado apenas com olhos, olhos faiscantes que correm na água, como narra a doutrina que chama à presença este encantado⁸²: “Tralhotinho correu na praia, mamãe/ Tralhotinho correu na praia, mamãe/ Ai quem não sabe vai mexe, pra que mexe?/ Agora tem que padecê”.

Como vimos, outro elemento necessário ao *corpo atuado* é o tauari. O que Roxita fuma nas sessões xamânicas é invariavelmente fabricado por suas mãos com as folhas da palmeira e pode ser recheado com alecrim, alfazema, benjoim ou outras ervas.

81. O historiador das religiões Mircea Eliade descreve indumentárias envergadas por xamãs em diferentes regiões e épocas do mundo, como a de uma xamã buriate Pallas: ela possuía dois cajados que terminavam em cabeça de cavalo e eram envolvidos por guizos; de seus ombros, 30 “serpentes” feitas de peles negras e brancas pendiam até o chão; tinha um capacete de ferro com três ângulos, semelhantes a chifres de veado. (ELIADE, 2002, p. 138)

82. Doutrina recolhida pela autora em uma sessão de pajelança conduzida pela xamã Roxita, na Fazenda São Jerônimo, cidade de Soure, bairro do Tucumanduba, Ilha do Marajó, Pará, em junho de 2019.

Figura 23: Fabricando o charuto de tauari. Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018:



Mário de Andrade informa que o distintivo do pajé consiste no cigarro de tauari entre o segundo e o terceiro dedo e que ele pratica uma espécie de exorcização pela expiração de fumaça. A fumaça, para além de outras funções, purifica o corpo e o ambiente. O poeta ressalta que corpo e o ambiente sujo correspondem à alma “suja” para o católico, que a lava com confissão, e nota que essa expressão também aparece no espiritismo popular. Ele chama a atenção para uma publicação no Rio de Janeiro: “Essas sessões só serão realizadas de manhã, após a limpeza dos médiuns” (ANDRADE, 1963, p. 72). Acrescentando que em todas as tribos da raça tupi, o tabaco era considerado como uma “planta sagrada” (ANDRADE, 1963, p. 72).

Quando a pajé *se atua* no Encantado e traga o tauari e sopra a fumaça, ela sopra nos presentes visíveis e invisíveis, sopra o espaço, as indumentárias, o sopro da criação, que na pajelança vem abundante, primordial, diametralmente o oposto da ideia de *último suspiro*. George Didi- Huberman enuncia: “Ora o sopro é a alma a tal ponto que certos povos têm a noção da ‘alma da frente do rosto’, que cessa ali onde o sopro não se faz mais sentir; que

dizemos ‘dar o último suspiro’ e que ‘pneumático’ significa, no fundo, cheio de alma” (HUBERMAN, 2015, p. 112).

Figura 25: A servente defumando a pajé com o tauari, enquanto a pajé bate as costas na parede. . Fonte: Arquivo pessoal da autora Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



A pajé e seus assistentes conectam o fora e o dentro por meio da fumaça, que é simultaneamente caminho e recipiente. A fumaça relacionada ao vento, e este ao sopro vital, transporta o pajé para outros mundos e traz outros mundos ao pajé, à fumaça do cigarro de tauari é atribuído, entre outros valores, o valor de locomoção. A antropóloga Dominique Tilkin Gallois destaca a noção de fumaça como a locomoção no discurso das culturas do povo Waãpi:

Pela fumaça do tabaco passam informações e substâncias que não se relacionam somente com as atividades terapêuticas, mas com a constante vigilância que o xamã deve ter da posição dos indivíduos nos diferentes domínios do universo. [...] A fumaça relaciona-se ao vento, e este ao sopro, principal via de acesso ao *-paie*, “caminho” pelo qual se transferem e se retiram as substâncias xamanísticas. (Dominique Tilkin Gallois in LANGDON, 1996, p. 44)

Como é possível perceber nos relatos desta pesquisa, a fumaça no ritual da pajé bate-costas é uma presença constante, provinda de várias origens: fogueiras, tauari, defumadores, o importante é que ela não se ausente, pois é indispensável neste *trabalho colaborativo no tempo*, que traz a força do fundo. Nas palavras de Dalcídio Jurandir:

Orminda, com arrepios, olhou em torno os rostos dos assistentes mergulhados na sombra densa do fumo. [...] A pajé enrolou-se toda no fumação, que traz a misteriosa força do fundo. Era o mundo do caruana onde estariam os vaqueiros e pescadores afogados, apanhados pelas sucurijus, as meninas desaparecidas,

as mulheres que pariram filhos de bichos, a explicação da feitiçaria. O mundo das tribos mortas onde, nas agaças, os velhos pajés se encantaram. (JURANDIR, 1978, p. 214)

A vela é mais um dos elementos que concorrem para o acontecimento do *corpo atuado* nesse acontecimento de aparições e nos remete à noção de presença-ausência, ao oferecer imagens desestabilizadas que transitam entre a penumbras e a luz, colocando em evidência a precariedade deste existente, que dança tremeluzente em direção ao fim, a cada segundo nos oferecendo uma nova forma, ou talvez melhor dizendo, a cada momento um novo informe. Na sessão de pajelança de Roxita, às velas é reconhecida a subjetividade, que se manifesta em suas formas, cores, nomes, temperaturas, aromas e competências diversas.

Roxita, com sua competência de comunicação interespécies, dialoga com as velas durante o ritual, consegue apreender nas formas que a vela oferece minuto a minuto e nos rastros de cera que se espalham, a manifestação de uma subjetividade. A vela chora, fica estável, se consome rápido demais, ou lenta demais, se expressa em relação aos outros corpos presentes. A pajé também tem nas velas um aliado para obter clarividência sobre o que está ocorrendo no ambiente e nos seres. Presenciei a pajé conversando com seus assistentes sobre a relação com as velas:

Vocês têm que começar a observar. Olha, chegaram essas pessoas, não é à toa. Têm que observar tudo, as velas, elas reagiram, olha como elas estão escorrendo, como aquela está chorando, tem que decifrar qual o desenho que a vela faz. Tem gente que pensa “ah! só escorreu...”, mas, não é assim, tem que aprender a olhar, nada acontece à toa.⁸³

83. Sessão de pajelança realizada em setembro de 2017 no barracão da pajé, no sítio São José, no bairro do Tucumanduba, município de Soure, Ilha de Marajó, Pará.

Figura 26: A pajé e as velas. Fonte: Arquivo pessoal da autora. Foto: Paulo Furtado. Ano 2018



Os poucos e instáveis elementos que constituem o acontecimento da pajelança cabocla: o oco e pequeno maracá, a frágil cinta, a leve pena, a impalpável fumaça, o fugaz aroma, o murmurante canto, a titubeante vela, a vulnerável pajé confirmam a estética não musculosa do ritual, que permite que a audiência possa construir com a pajé a materialidade da aparição a partir da ausência, da precariedade e do desequilíbrio. Se envergasse um o hábito pesado e repleto de informações, como a pajé Roxita iria se atuar no peixe jacundá e sapatear entre a terra e o mar?

Ai eu pisei em terra, ai eu pisei no mar/ Ai eu pisei em terra, ai eu pisei no mar/ Eu sou peixinho, eu sou peixinho Jacundá/ Eu sou peixinho, eu sou peixinho Jacundá.

Ou virar no encantado Boa Ventura, caboclo que com seu caminhar parece um pau de pilão a socar a terra. Transformações que presenciei ocorrer com a velocidade da luz, não porque o pajé segue um roteiro e quer contar uma história, mas porque ele está aberto ao acontecimento, que às vezes o alcança como a um raio.

Sugiro que no contexto da pajelança cabocla de pena e maracá a pena, o maracá, a cinta e o tauari atuam em rede com a pajé no ato do pajé fazer o *corpo atuado*. Um sistema que torna possível os deslocamentos para o exterior em segurança e que enseja a pajé Roxita se valer da potência de outros corpos e de suas qualidades de movimento. O corpo da pajé, a música, a vela, o aroma, a fumaça, o maracá, a cinta e a pena são materialidades presentes no ritual em condição de vulnerabilidade e que atuam em direção oposta à fixidez e à moldura.

É plausível sugerir que a estética não musculosa potencializa a capacidade desses corpos de se alterar e serem alterados no contexto da atuação da pajé cabocla de pena e maracá. Uma economia de trocas entre sujeitos, onde a matéria ao se assumir como precária também se mostra insubordinada à forma, assumindo a forma do Outro e suas competências, sem por isso deixar sua própria forma e competência. Peter Pál Pelbart enuncia:

Como tem um corpo a força de estar à altura de sua fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força? É como se também o corpo fosse sinônimo de uma certa impotência. É como se o corpo pudesse extrair dessa impotência uma potência superior liberada de uma forma prévia. (PELBART, 2003, p. 17)

Quando Roxita *se atua* no Bem-te-vi, seu corpo se altera à percepção da aproximação do Encantado, ela sente o cheiro do pássaro, escuta o bater de suas asas, percebe o corpo da ave se sobrechegando ao seu e, a partir dessas percepções, a pajé bate-costas *se atua* no Encantado. Ao intuir um movimento de asas que se aproxima, ao ter a impressão das penas tocando em sua pele, ela começa a inflar, e se experimenta leve. A percepção da pajé é que à medida que seu corpo se expande, ela se acosta ao Encantado e as capacidades do pássaro vão se superpondo às suas, seu corpo vai se tornando rarefeito, ela se percebe vaporosa e ágil, e na condição de *atuada* no Encantado adquire a habilidade de voar e a aptidão de extrair a doença, o mal, o perigo, pois se vale da propriedade do bico do Bem-te-vi fino e envergado, que tal qual uma pinça chega até onde o mal está arraigado.

Ao participar de uma sessão de pajelança com a pajé Roxita, foi possível perceber que o ritual coloca à vista vários elementos que agem simultaneamente: o gesto da xamã, o espaço, a cinta, o maracá, a luz, a fumaça, o aroma, a música, a vela, elementos que *atuam* e são *atuados* na intenção de criar um espaço propício para a aparição de sujeitos que são movidos pelo desejo do encontro, da troca, do Outro. Sendo que esse sujeito pode pertencer ao domínio vegetal, animal ou mineral, ser deste ou de outro mundo. A pajelança cabocla marajoara de pena e maracá pode ser entendida como um evento de aparições, um tempo-espaço onde a identidade também é um caso de alteridade.

Benvinda – Um Corpo Atuado

As águas abissais do Marajó levam e trazem os seres com os quais a pajé bate-costas se relaciona, presenças-ausências que atuam na intenção de troca. Corpos viajantes movidos pelo desejo do Outro, um desejo engendrado menos na falta de algo e mais na afirmação de algo que se quer. Em sua primeira viagem extática ao profundo das águas Roxita contava 7 anos de idade:

(...) Tava seu Atanásio, aí eu perguntei dele pelo meu tio e ele disse que ele ainda não tinha vindo. Ele falou pra mim assim, minha filha, era bem velhinho ele, minha filha, vê o que é que é aquilo ali, eu olhei e só aparecia um pedaço.... preto. Eu disse acho que é um búfalo. Ele disse não, tá muito longe, tá muito fora, assim no mar né, em frente a ponte, não pode ser búfalo. Eu disse então não sei o que é, que só aparecia mesmo a costa, aí vim embora, descí, peguei um lado assim da prainha, não tem aquela prainha na ponte? Comecei a junta pedra, maré grande, comecei jogá naquele bicho, já tava com a água por aqui, jogando pedra (indica a altura do peito), aí, quando uma das pedras se aproximou bem perto dele mesmo e ele se espantou e deu aquele pulo, abriu uma boca imensa, era um peixe... grande, e foi pro fundo, e eu já fiquei tomando banho, sem minha mãe saber, ali, quando eu vi, aparece uma menina, do meu tamanho ou menor, cabelinho liso, pastinha, os olhos puxadinhos, com uma fruta vermelha na mão e me oferecendo. E (pausa) eu ia pra pegá e ela ia andando, eu me lembro que eu fui com a água até aqui (indica o pescoço) daí eu não me lembro mais nada, num me lembro mais, de até onde a água tava. Aí eu já me via andando com ela numa estrada muito grande, limpinha, árvore de um lado e de outro que em cima as ramas uniam, a gente passava ali por baixo. Andamo, andamo, andamo, encontramos em cada pé daquela árvores tinha tipo um banco, um mucho de um lado e de outro, andamos muito e encontrei uma moça que sempre eu via, eu via em sonho, eu via em um terreno que tinha lá perto de casa, bem perto dela um malão muito grande, quando eu me aproximei ela abriu aquele malão e disse olha, isso aqui tudo é teu. Lá tinha cinta, tinha maracá, lá tinha colar, tinha roupa brancas lindas, e ela dizia que tudo era meu. (Entrevista concedida por Roxita à autora em agosto de 2017)

O relato de Roxita chama minha avó Benvinda, que surge evanescente, vazia como uma sombra, uma fumaça, um sonho, a presença de um ausente.⁸⁴ É possível pensar que a cinta e o maracá encontrados pela pajé em sua primeira viagem extática sejam os de minha avó, que foram lançados após sua morte nas águas do rio-mar, que come as lonjuras entre Belém e o Marajó. Quem sabe? O maracá, a cinta, as cordas, colares e penas, que acompanharam a pajé foram arremessados nas águas por Mãe Velha, uma anciã que assim era chamada por ter adquirido *no tempo* saberes ancestrais. Mãe Velha sabia que o procedimento correto após o falecimento de Benvinda era devolver para as encantarias do fundo os objetos que a acompanharam na prática da pajelança.

As águas da Amazônia não têm fim e muito é engolido por elas, mas as águas também fazem emergir do fundo, formas submersas e as entrega diferentes, mais belas e mais fortes do que antes para quem tem o poder de ver o que não está aparente, para quem toca o intangível, para quem escuta o vento e em práticas de liberdade se deixa afetar pelo Outro. E foi assim que Roxita, quem sabe, talvez, recebeu das águas o maracá, a cinta, o penacho e muito dos saberes de Benvinda. Talvez. Quem sabe?

Benvinda era minha avó paterna e nasceu nos anos 1920 em um lugar incerto da Ilha de Marajó. Muito do que se refere a ela é inconsistente, mas é certo que ela fez-se uma pajé bate-costas. Um feito que implica em ser continuamente refeito, pois não se *é* pajé, se *está* pajé, a palavra como foi dito vem do *I-Paie*, que no idioma tupi está ligado ao conceito de possuidor de poder, mas o que pode o *corpo atuado*? O que pode esta prática viva que enfrentava e enfrenta padrões asfixiantes muito antes e muito depois da existência de Benvinda? A quais desafios foi submetida essa mulher para existir como pajé na Belém nas décadas de 1930, 1940? O que a trajetória de Benvinda nos diz sobre quem é o *corpo atuado*?

O caminho de Benvinda como pajé é quase intangível, não sei como foi sua infância, nem quem foi seu pai biológico. Tampouco como se fez pajé. Soube de boca a ouvido que sua mãe se casou novamente com um navegante das estrelas⁸⁵ de nome João Capistrano, e que Benvinda foi viver com a mãe e o padrasto na cidade de Soure, e é plausível que tenha sido nessa pequena cidade marajoara que minha avó tenha encontrado pela primeira vez os Encantados.

84. Propriedades atribuídas pelo antropólogo Jean Pierre Vernant à aparição: “Ele é evanescente, vazio, como uma sombra, uma fumaça, um sonho. Ele é certamente o aparecer, mas o aparecer de quem não está; sua presença é a presença de um ausente”.

85. Homem do mar que navega nas águas guiado pelas estrelas.

Na tentativa de me aproximar de sua trajetória, o primeiro rastro chega por meio da memória de meu pai, uma memória de vestígios, fracionada, partida tal qual a magnífica cerâmica marajoara⁸⁶, que hoje só encontramos pedaços. Cacos soterrados por elementos superpostos que agiram e continuam a agir para conferir invisibilidade ao que não consegue identificar, ao que existe em diferença.

Benvinda engravidou aos 17 anos, fora do casamento, o que desafiava as rígidas normas e os moldes opressivos da época, e por essa razão foi expulsa de casa por João Capistrano, o que a deixou do lado de fora da instituição da família. O modelo patriarcal no início do século na capital do Pará era incontestável e absoluto. Benvinda e muitas outras mulheres lutavam contra isso, mas pouco se sabe sobre esta luta.

Benvinda foi acolhida por Mãe Velha, uma mulher de pele de cor de barro como ela, que já sabia por seu lado como pode ser perverso o patriarcado. Após o nascimento do filho, a quem chamou Raimundo, Benvinda saiu do Marajó em direção a Belém, deixando o filho com a Mãe Velha. Mas não foi só. Na mala, carregava muito mais do que as poucas peças do parco vestuário, carregava o Paié, a cinta, o maracá, o penacho, os cantos e os gestos de seus ancestrais.

Não tenho informações de como Benvinda se tornou pajé e nem como viveu os seus primeiros anos na capital paraense nos anos 1940. Só sei que se manteve pajé e, sete anos depois, era também enfermeira, enfermeira-pajé. Então, com Raimundo já em idade escolar, e dispondo de algum recurso, ela o trouxe para Belém. Quando o filho chegou ao continente, ela o instruiu para ser seu assistente na pajelança. Raimundo recorda que, sazonalmente, ela e ele deambulavam dias e dias por campos plenos de árvores colossais, com beleza e escala amazônica, que perfumavam e agigantavam uma Belém ainda rural. A pajé vagava por dias acompanhada unicamente do filho ainda criança, até chegar a lugares ocultos, cabanas no meio da floresta, para cantar, dançar, fumar, beber, ter outras vozes e outros gestos, *se atuar* no Outro.

Ações que atualizavam os saberes e subjetividades de seus antepassados. Mas isso só acontecia nos intervalos do seu trabalho como enfermeira. Na maioria das vezes, tinha que praticar a pajelança confinada no espaço doméstico, quando tinha como única plateia o filho que a assistia:

86. “Os Marajoaras desde os anos 500 d.C. produziram cerâmica simples, para cozinhar, e também uma cerâmica mais elaborada para servir alimentos e bebidas em festas. Além disso produziram toda uma variedade de objetos rituais tais como banquinhos para pajés, assim como uma espécie de concha para a ingestão de drogas alucinógenas. Os objetos produzidos para festas e rituais eram cuidadosamente decorados com desenhos geométricos, linhas sinuosas e espirais de combinação harmoniosa [...]” (GALLO, 2005)

Eu e minha mãe vivíamos sós, ela era dezessete anos mais velha do que eu, mas parecíamos irmãos. Ela trouxe consigo o dom, era pajé. Eu não entendia bem isso. Às vezes, ela me chamava para o quarto para me ensinar como fazer no horário dos rituais. Posteriormente, já fazia sozinho o cigarro de tauari, dava a cachaça na cuia de pitinga, pegava o penacho, a cinta e o maracá e repassava a ela quando estava *atuada*. Antes nós nos preparávamos. Ela me defumava todo. Como ajudante, sabia todos os cânticos dos “Caboclos” que baixavam, principalmente do que “abria as cordas” e do que “fechava”. Ela, de acordo com o “Caboclo”, mudava o timbre de voz. (BRITO, 2017)

Tempos depois da chegada do filho, ela se casou novamente, com um homem que a memória de meu pai descreve “como um gigante, branco, tipo americano”. Agora a pajé Benvinda estava casada com um homem branco e era ele que a assistia. Ela cantava, dançava, se atuava em índia e índio, pássaro e peixe, agora assistida por um único homem, o homem branco com quem se casou na igreja. Minha avó não permitia que ninguém a visse quando estava *atuada*. Ela tinha conquistado a formação de enfermeira e esse fato ampliava sua condição fronteira. Para manter o privilégio adquirido por ser enfermeira e se manter pajé, sua estratégia foi ocultar seu dom, o confinar-se na esfera privada, pois ir para a esfera pública era revelar e dar ênfase ao modo de existir forjado nos moldes indígenas.

Segundo relatos, ela começou a ouvir vozes do vento e de seu povo que pediam que libertasse seu “paie” do confinamento. Vozes que a chamavam para as matas, para as águas, para a encantaria. Talvez tenha ouvido vozes a avisar do perigo de não praticar a pajelança, vozes que o vento trazia e que ela tinha o poder de escutar ou, no que acredito, a sua própria voz, que a chamava para *se atuar*, para dançar, cantar, se conectar com outros corpos. Mas, apesar dos chamados, Benvinda praticava a pajelança cada vez menos, a cidade era povoada de ruídos, barulhos que a impediam de ter contato com os Encantados, que a impossibilitavam de estar pajé. Primeiro Benvinda ficou viúva, depois adoeceu, sem recursos para remédios e alimentação adequada, morreu de uma mal que a asfixiou, morreu por não conseguir mais respirar.

A pajé expirou aos 36 anos, alguns afirmam que o motivo da morte foi por ter de certo modo asfíxiado a sua condição de *ave*, por ter parado de *se atuar* nos Encantados, por não prosseguir em contato com os corpos da encantaria. Pelo que se sabe, a pajé não recorreu à pajelança ou à sua gente do fundo para buscar ajuda quando adoeceu. É plausível pensar que

ano após ano no confronto com a cidade seu “paie” enfraqueceu e ela não resistiu, colocando em evidência que estar pajé é uma condição precária. E aqui a trajetória da pajé nos oferece a primeira pista sobre quem é o *corpo atuado*: o *corpo atuado* só existe em contato com outros corpos. Ele não é corpo, e sim corpos, e só existe e pode enquanto corpos.

Benvinda deixou uma dor, mas também, uma presença construída pela ausência e pelo silêncio e uma voz que se torna cada vez mais audível com a passagem dos anos à medida que as instituições e os paradigmas consolidados são contestados. O que não se sabe sobre ela forja questões que iluminam o caminho que leva a outras pajés, revela o quanto o *corpo atuado* é engendrado no entrelaçamento do pessoal com o político⁸⁷, trazendo à luz o quanto a dor, o silêncio, a fúria e a percepção da pajé Benvinda não pertencem só a ela, e sim a todas as mulheres pajés, a todos esses corpos que se atuam através dos milênios na penumbra por meio dessa prática viva. Existências muitas vezes obliteradas, uma invisibilidade sedimentada por meio do tempo com elementos forjados na normatividade, nas vozes unívocas, na domesticação, em um tempo-espaço em que as relações de gênero, raça e classe são moldadas pela coerção.

Como escutar a voz dissonante das pajés que tantos tentam silenciar? Como ver o rosto das mulheres pajés oculto na penumbra, apesar do sol incansável que ilumina o Marajó?

Na tentativa de conhecer o rosto⁸⁸ da pajé Benvinda, encontro uma foto, uma única foto deteriorada pela ação do tempo, repleta de fissuras, que aparenta um quebra-cabeças formado por peças que não afirmam, mas que deixam entrever uma mulher de pele marrom, cabelos e olhos negros, talvez bela, de idade indeterminada. Mas um olhar mais ávido constata que as

87. “De facto, o impulso feminista, e tenho a certeza que há mais do que um, advém frequentemente do reconhecimento de que a minha dor, ou o meu silêncio, ou a minha fúria, ou a minha percepção, eventualmente não são só meus, delimitando-me numa situação cultural partilhada, que por sua vez me capacita e fortalece de formas inesperadas. O pessoal é assim implicitamente político, uma vez que é condicionado por estruturas sociais partilhadas, mas também na medida em que tem sido imunizado contra os desafios políticos até ao ponto em que as distinções público/privado conseguem tolerar. Para a teoria feminista, então, o pessoal torna-se uma categoria expansiva, que acomoda, ainda que implicitamente, estruturas políticas normalmente vistas como públicas. De facto, o próprio significado do político também se expande. Na melhor das hipóteses, a teoria feminista implica uma expansão dialética destas duas categorias. A minha situação não deixa de ser minha só porque é a situação de outra pessoa, e os meus atos, por mais individuais que o sejam, reproduzem mesmo assim a situação do meu gênero e fazem-no de várias formas. Por outras palavras, há, latente no postulado que o pessoal é político, uma suposição de que a dialética vida-mundo das relações de gênero é constituída, pelo menos parcialmente, pelos actos individuais mediados concreta e historicamente.” (BUTLER, J., 2004)

88. Judith Butler ressalta a ideia de rosto de Levinas, que “faz distinção algumas vezes entre o ‘semblante’ entendido como o rosto dentro de uma experiência perceptiva, e o ‘rosto’ cujas coordenadas são entendidas como a transcender o campo perceptivo. Ele também fala de vez em quando sobre representações ‘plásticas’ do rosto que obliteram o rosto. Para o rosto operar enquanto rosto, ele deve vocalizar ou ser entendido como resultado de uma voz.” (BUTLER, J. *Vidas Precárias*)

fissuras, a deterioração da imagem pelo tempo, ao contrário de obliterar o rosto, o faz emergir, e nos faz capaz de ouvir sua voz.

Figura 27: Foto de Raimundo e Benvinda. Ano provável, 1947. Fonte: Arquivo pessoal da autora
Autor desconhecido.



Durante esta pesquisa, passei a entender que para perceber quem é o *corpo atuado* é preciso estar à escuta das vozes que foram silenciadas. Vozes que falam por meio dos silêncios, dos ruídos, elas clamam sons que muitas vezes fomos adestrados a não registrar. É necessário entender que a construção da invisibilidade é fundada tanto pelas vozes silenciadas quanto por uma série de sons orquestrados para impedir a escuta das vozes dissonantes. Orquestrados às vezes pelas próprias pajés como estratégias forjadas em um trabalho colaborativo no tempo-espaço que tornam possíveis vitórias cotidianas e anônimas e que se mantêm no anonimato engolidas pela ideia de mulher frágil e dominada.

A invisibilidade das estratégias vitoriosas do oprimido na luta contra a colonização dos saberes e das subjetividades praticada ao longo dos séculos é um fator importante de fortalecimento do opressor.

Para ser capaz de ver e escutar o que existe em diferença, o Outro, foi preciso aprender a escutar as diferentes vozes. Uma segunda pista aparece ao me aproximar da pajé Benvinda, que reitera a ideia sugerida neste estudo: o *corpo atuado* é um corpo que existe em diferença, não alinhado, um corpo que escapa. Uma primeira escuta do rosto fragmentado de Benvinda por meio da foto deteriorada pelo tempo revela de forma simbólica que, ao contrário do que parece, o fato de a imagem estar repleta de fissuras não a desqualifica como resultado de uma voz, mas sugere que outras vozes soam e ressoam por meio dos múltiplos fragmentos.

Partindo da ideia de que a pajelança implica um modo de existir, pode-se supor que Benvinda ao ter I-Paié, em uma cidade no norte do Brasil, no início de do século 20, coloca em tensão pelo menos dois modos de estar no mundo – o modo do colonizado e o modo do colonizador, duas epistemologias – e ao trazer o modo de existir ameríndio confronta uma parte significativa da sociedade belenense, que, por motivos de várias ordens, ansiava trocar de pele, como o fazem as cobras, e se posicionar cada vez mais longe do lado subalterno da diferença colonial⁸⁹.

O *corpo atuado* enquanto prática viva foi e é também resistir à colonização de saberes e subjetividades, resistir por meio de estratégias de sobrevivência adquiridas com os antepassados e atualizadas a cada transmissão, estratégias que se moldaram a partir da

89. “Essas culturas outras, reprimidas, e agrupadas no lado subalterno da diferença colonial, guardam uma alteridade com relação à modernidade europeia, com quem conviveram. Esse convívio não foi, certamente, simétrico em suas relações de poder: ao colonizador não foi preciso ‘incorporar as línguas nem as experiências indígenas em seu marco de pensamento’, ao passo que àqueles povos subjugados não restou outra opção que não adotar as línguas e os marcos de conhecimento do colonizador, uma vez que ‘em seus territórios, nos lugares em que viviam, se estabeleceram instituições [coloniais]’.” (SILVA, 2014, p. 11)

necessidade da inclusão do colonizador e que informam uma habilidade de se mover nas fronteiras. O estar pajé confere provisoriamente à mulher poderes, entres outros, o poder de resistir à domesticação e criar estruturas abertas para o outro, que possibilitem a afetação, condição constitutiva do corpo, como observa Peter Pál Pelbart:

Pois bem, o corpo não aguenta mais precisamente o adestramento e a disciplina. (...) Diante disso seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo. (PÁL PELBART, P., 2011, p. 45)

É possível sugerir que uma das formas de domesticação é o adestramento para não afetação pelo outro. Evoco uma cena que ocorreu nos anos 1940 na cidade Belém, capital do estado do Pará, relatada pela pajé cabocla marajoara, Zeneida Lima. É importante observar a complexidade da cidade de Belém da época, que reverbera até os dias de hoje. Uma cidade que é predominantemente ameríndia e enjaula índios:

De todas essas casas abre-se a vista para o parque Batista Campos, local de recreio belenense, hoje afogando-se entre muralhas de concreto armado. Sempre que passeio sob as samaumeiras, relembro imagens do Parque no passado. Um dia trouxeram uns índios para o parque, com grandes batoques nos lábios e orelhas, e finas varetas atravessadas no nariz. Nunca soube por que estavam enjaulados, qual bichos raros, animais de circo. Fiquei penalizada com a sorte dos índios, expostos à curiosidade pública. As pessoas passavam diante das grades, os indígenas nada demonstravam de sentimentos e emoções, não moviam um músculo da face, impassíveis, altivos, olhar distante, mãos crispadas na grade. (LIMA, Z., 2002, p. 96)

Para além da comoção que provoca a imagem de índios enjaulados para apreciação pública, e da estupefação que causa que esse evento tenha ocorrido no meio do século 20 no Pará, onde “todo mundo é índio, exceto quem não é”, parafraseando o antropólogo Viveiros de Castro, pode-se pensar que essa jaula física materializa uma barreira, que na maioria das vezes se apresenta invisível, para obstruir o intercâmbio de afetos, um adestramento ao qual somos submetidos sistematicamente, para domesticar e disciplinar o corpo para não ser afetado, que vai na direção contrária à da epistemologia da pajelança cabocla marajoara, que tem na sua esfera de competência estabelecer relações, encontrar íntimas ligações.

As pajés, referidas nesta pesquisa, são da floresta e da cidade e por essa razão submetidas às jaulas das instituições cotidianamente, já que são confrontadas com, entre outras coisas, o modelo patriarcal e um regime que só considera a diferença dentro de um sistema de hierarquização de valor. É possível também relacionar a imagem da jaula a um processo de “embranquecimento”, ideia que até hoje aparece cotidianamente no estado do Pará, relacionada à limpeza e purificação, como podemos observar em expressões e hábitos do cotidiano, como o tratamento que é dado ao fruto do açaí, consumido diariamente pela maioria da população: para que fique higienizado e próprio ao consumo, os paraenses o chamam de “embranquecimento”.

Ser pajé cabocla de pena e maracá era e é resistir ao “embranquecimento” do imaginário, o que implica uma estética, ou seja, uma forma de se manifestar. Estética que acredito interessa às artes da cena.

A condição de pajé confere poder, fato que já é em si um ato de insubordinação. Possuir poder era inconcebível para uma mulher de pele escura no Marajó do início do século, condição que de certo modo, guardada as devidas proporções, se mantém até hoje. Como as pajés caboclas em sua grande maioria são mulheres de peles escuras, pode-se presumir que na primeira metade do século 20 eram muitas vezes associadas a bruxas e feiticeiras por muitos colonizados e colonizadores. Elas eram o feminino escuro, a vagina, o mal:

Y sin embargo el grueso de la literatura en este país refuerza el mito de que lo oscuro y femenino es maligno. Consecuentemente cada um de nosotras – sea oscura, mujer, o ambas – ha internalizado en alguna medida esta imageneria opressiva. Lo que el opressor consigue, muchas veces, es simplemente exteriorizar sus miedos proyectándolos en los cuerpos de la mujeres. Asiáticos, homossexuales, inválidos, cualquier que parezca más “el otro”. (MORAGA, C., 2002, p. 25)

A ausência de informação sobre Benvinda operou nesta pesquisa como uma fonte de questões que se se tornaram mais complexas e foram multiplicadas ao serem confrontadas com novas formas de pensar e agir, criando outras possibilidades de acesso à trajetória da pajé cabocla Benvinda e por conseguinte uma aproximação da noção de *corpo atuado*.

Se pensarmos que *estar atuado*, na pajelança cabocla marajoara é ir ao encontro do Outro e se alterar, que implica em uma metamorfose mítica, ou seja, na sobreposição de heterogêneos, e na habilidade de captar a potencia, os modos de existir e a formas desse Outro,

é possível sugerir que um dos caminhos para se aproximar da noção de *corpo atuado* é buscar estar na condição de *atuado*.

É possível sugerir que o *corpo atuado* são corpos que existem em diferença e desejam estar em contato, pois foram forjados por uma prática que busca ininterruptamente condições para que os corpos afetem e sejam afetados pelas forças do mundo.

Benvinda, uma saudação, um acolhimento e um desejo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa floresta é vasta é bela. Mas não o é à toa. É o seu valor de fertilidade que a faz assim. É o que chamamos *nē rope*. Nada cresceria sem isso. [...] *nē rope* é um estado/princípio de fertilidade compartilhado por plantas selvagens e cultivadas.

Davi Kopenawa

A ideia do *corpo atuado* de minha avó paterna na primeira metade do século 20 nos caminhos que o mato perdia da Amazônia foi o primeiro impulso para esta pesquisa, que investigou a pajelança cabocla de pena e maracá, prática que pode ser considerada um “trabalho colaborativo no tempo-espaço”, cuja imbricação com meu ofício de *atuar* se explicitou de forma ostensiva no termo, *atuado*, encontrado no ritual.

A partir dessa imbricação, a pesquisa construiu um relato sobre a prática de uma pajé cabocla marajoara partindo do pressuposto de que a interface entre as artes da cena e essa “prática viva” gera um estado/princípio de fertilidade ao informar o artista cênico determinadas qualidades de presença, modos de percepção e consciência forjados no modo de existir do caboclo marajoara.

No decorrer da pesquisa, passei a entender que o caboclo marajoara pode ser pensado como um compósito de povo da floresta e da cidade. Um modo de existir que é plausível pensar dialoga com a noção de metamorfose mítica, tal qual sugerida pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, tendo em vista que sobrepõem estados e propriedades heterogêneas. Com base nesses pressupostos, foi plausível pensar que a estética da pajelança cabocla de pena e maracá é forjada na alteridade e que o ritual tem como práxis fazer corpos com sobreposições, imbricações e encontros.

A partir da intersecção entre o gesto de o pajé bater as costas para se impulsionar para o exterior, em busca do Encantado, a noção antropológica de metamorfose mítica e a ideia apreendida do texto de Antonin Artaud, escrito após sua experiência com os índios Tarahumaras, que coloca em tensão o infinito de fora com o ínfimo de dentro, foi possível chamar à presença neste estudo a teoria ameríndia de socialidade, apreendida pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, sobre sociedades onde o centro está no exterior, que apesar de não negarem as formas de interioridade condicionam sua existência à exterioridade.

Tendo em vista a teoria ameríndia da socialidade (SZTUTMAN, 2012, p. 77) foi possível atribuir à pajé bate-costas a ideia de uma existência relacional e híbrida que se move em direção ao exterior, onde a identidade é predominantemente um caso de alteridade, de modo a sugerir que o *corpo atuado* não é um corpo, mas são corpos. Considerando que muito antes do aparecimento do colonizador a pajé e o pajé de pena e maracá se lançavam em viagens interespécies, e estabeleciam relações com os domínios vegetais, animais e minerais nas matas da ilha de Marajó e que os pajés e as pajés, caboclos de pena e maracá, desenvolvem durante toda a vida aptidões para se comunicar com o Outro e se atuar em outras categorias. São corpos viajantes que se deslocam para outros mundos em busca de contatos e contaminações, a pureza não é e nunca foi um valor nesse ritual, o desejo pelo Outro é um dos dispositivos que moviam e que movem as pajés e os pajés bate-costas.

No decorrer da pesquisa foi possível expandir essa ideia de figura relacional e híbrida que se move em direção ao exterior, onde a identidade é um caso de alteridade conectada nesta pesquisa à pajé cabocla de pena e maracá, para pensar as artes da cena. Em especial a uma vertente das artes da cena que se interessa pela ideia de uma “arte do acontecimento”, usando o vocabulário de Cassiano Sidow Quilici, que se descola da ideia de produto-espetáculo e busca estabelecer diálogos com correntes teóricas e práticas que concebem o fazer teatral como uma prática permanente de descolonização dos saberes, das subjetividades e do imaginário.

Ao imbricar a pajelança cabocla de pena e maracá a uma arte que se aproxima da ideia de acontecimento, foi plausível pensar ambas as práticas como “práticas vivas”, que são vivas não só porque continuam sendo transmitidas, preservando seus processos de transmissão, mas talvez, também, porque não se deixam asfixiar e buscam o voo livre, como a passarada do Marajó, trabalhando continuamente para capacitar o corpo a se afetar a partir de práticas de liberdade, liberdade que, sugiro, também encontra espaço na repetição em diferença.

Ao cotejar as expressões *está atuado*, usado na pajelança, e *está atuando*, usado nas artes do palco, foi possível apreender inicialmente que o termo *atuado* encontrado nos modos de atuação da pajelança cabocla de pena e maracá explicita a ideia de uma afetação, um gesto que se origina predominantemente, e não exclusivamente, do exterior, do Outro. O pajé foi *atuado* pelo encantado Bem-te-vi ou foi *atuado* pelo encantado Cobra Coral. No ato de fazer o *corpo atuado* nesse ritual são necessários dois sujeitos, o pajé e o Encantado, onde *um é atuado* por *Outro*. É também possível pensar que a expressão *atuando* usado para nos referirmos ao

trabalho do ator/performer implica predominantemente um sujeito que *atua*, que *está atuando*, e não *está atuado* por *Outro*.

Com o decorrer do estudo, passei a entender que as bordas entre *atuar* e *atuado* parecem se diluir e formar uma zona de confluência à medida que as artes da cena se aproximam da ideia de uma arte do acontecimento, criando um território comum a ambas as práticas, forjado na precariedade, no desequilíbrio, na vacância, no compartilhamento e na troca. Sugiro que, os elementos que constituem as semelhanças e as diferenças entre o *se atuar* do pajé e o *atuar* das artes da cena contribuiu neste estudo para a aproximação do corpo atuado da pajé e forneceu pistas para pensar uma “arte do acontecimento” a partir de outros paradigmas.

Nestas considerações finais reitero que para o encontro com o fenômeno do *corpo atuado* na pajelança marajoara foi imprescindível a porta aberta pela vertente da antropologia pensada pela ótica do perspectivismo ameríndio, tal como concebido pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. De certo modo, como já foi dito, é plausível creditar a essa vertente da antropologia que tem produzido um vasto e rico material sobre o xamanismo amazônico uma função de vanguarda, à medida que abriu e abre caminhos para que campos de conhecimento diversos reconheçam e se aproximem do modo de existir do xamanismo amazônico.

A partir do modo de agir e entender que essa vertente da antropologia depreendeu do xamanismo amazônico, modo que, entre outras ideias, considera que conhecer para o xamã amazônico é tomar o ponto de vista daquele que deve ser conhecido, entendendo que todos são sujeitos, foi propiciado a este estudo perceber um modo de agir correspondente na pajelança cabocla, um procedimento de atuar o corpo que considera tomar o ponto de vista do Outro, que acredito interessa ao artista cênico, à medida que, sugiro, fornece pistas para investigar determinadas qualidades de presença e formas de percepção e consciência manifestas nesse modo de existir caboclo.

Durante a pesquisa, passei também a considerar factível expandir a noção de *atuado* para outros campos artísticos, como para pensar os textos de literatura com que este estudo dialogou. Sendo plausível partir do pressuposto que os autores Mário de Andrade, Dalcídio Jurandir e Artaud, em seus textos sobre o universo índio e caboclo, abordados nesta investigação, estavam de certo modo *atuados*, ocupando o ponto de vista dos índios e caboclos, propicia que leitor acesse, de outro modo, outro modo de existir. Partindo desse pressuposto, é aceitável pensar, por exemplo, que na criação de *Macunaíma*, romance no qual que Lúcia de Sá ressalta com muita propriedade que Mário de Andrade não usa as narrativas Pemons como

matéria-prima bruta, e sim como uma proposta estética básica do romance, que o escritor assume o ponto de vista dos Pemons para criar a obra, ou seja, se permite ser *atuado* pelos Pemons.

Ao atentar para a potência da interlocução entre arte e antropologia para pesquisar a pajelança cabocla, este estudo chamou à presença os antropólogos Renato Sztutman, Dominique Tilkins Gallois, Heraldo Maués, Jean Pierre Vernant, Cristina Motta, Ester Langdon, Anne-Marie Colpron, Bruce Albert, Lévi-Strauss e Eduardo Viveiros de Castro, potência que é também colocada em evidência pela pesquisa ao considerar o conceito de antropologia especulativa de Juan José Saer, que entende que muitas vezes só por meio da ficção que podemos dar conta da complexidade da realidade. Noção que acredito agregou ao estudo das obras de ficção empreendidos nesta pesquisa, em especial o romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, um valor de “trabalho de campo”.

Sugiro que o *corpo atuado* da pajelança cabocla de pena e maracá corresponde a um modo de existir insubordinado, vasto e belo que potencializa um modo de pensar e agir que rege uma vertente do teatro que se descola na noção de produto-espetáculo, um modo que compartilha o pensamento “cultivado” com o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não domesticado em vista da obtenção de um rendimento, que cultiva uma política em que se entende todos os existentes como centros potenciais de intencionalidades e considera a ideia de uma sociedade em que o centro está no Outro.

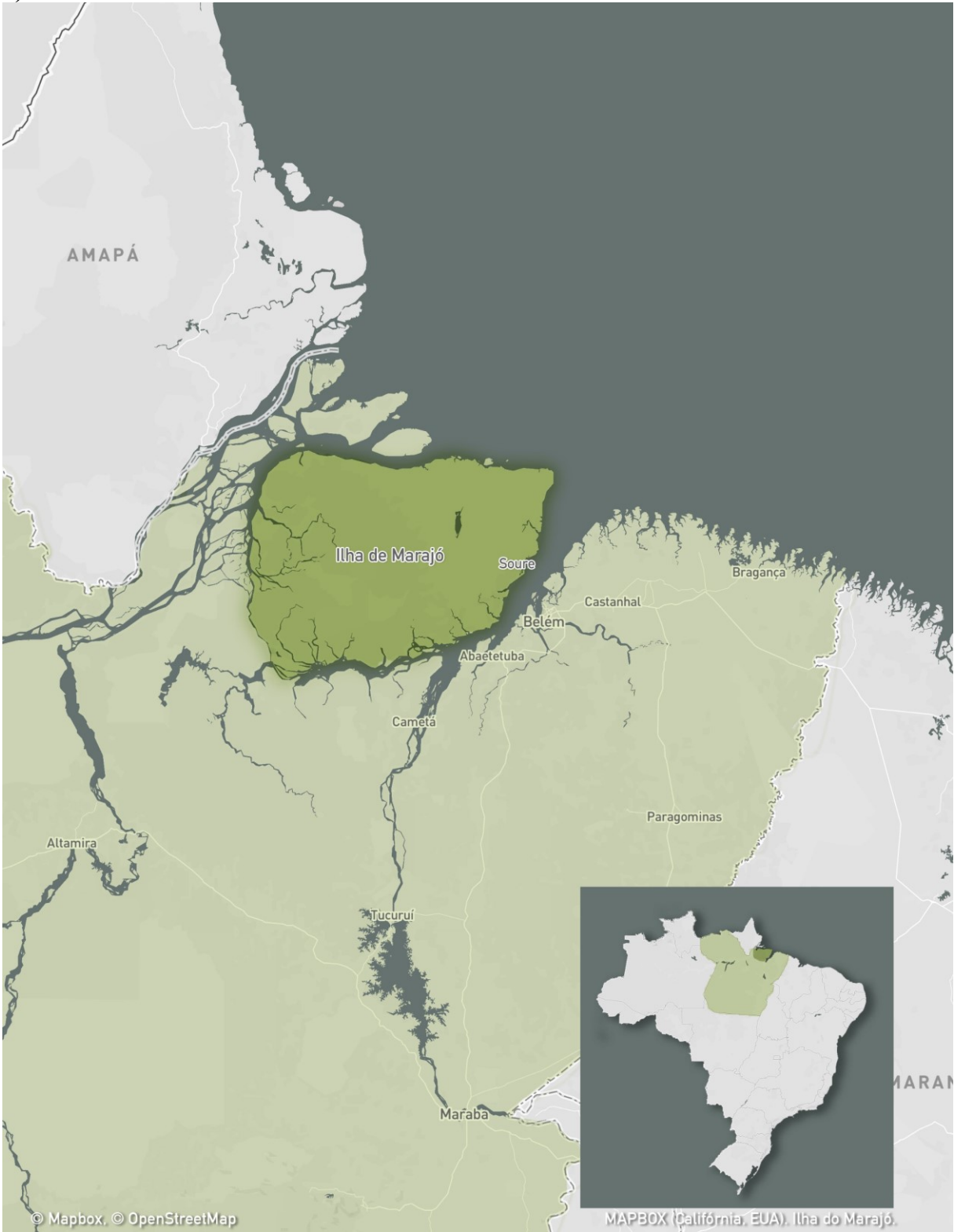
Que cada vez mais nos seja dada a possibilidade, enquanto pesquisadores do campo da criação e da teoria das artes da cena, adentrar os caminhos que a mata perdia em companhia de Dalcídio, deslizar no fio invisível *tupã* com os povos Waiãpi, expandir o corpo até ficar no tamanho exato da alma para encontrar Mário de Andrade, imbricar a existência do ínfimo de dentro ao infinito de fora, impulsionados por Artaud, ser da cidade e da floresta, como o caboclo marajoara, sonhar em sintonia com Davi Kopenawa, lutar juntamente com o Encantado Bem-te-vi, *se atuar* como Roxita, inspirar Outros modos de existir tal qual Benvinda.

ANEXOS – MAPAS

1)



2)



3)



4)



© Mapbox, © OpenStreetMap

MAPBOX (Califórnia, EUA). Soure.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbosa; FARO, Mayra Cristina Silva. Saberes de Cura: Um estudo sobre pajelança cabocla e mulheres pajés na Amazônia. *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. 13, 2012, p. 56-72.
- AMORIM, Lilian Bayma de. *Cerâmica marajoara: a comunicação do silêncio*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010.
- ANDRADE, Mario de. *Missão de Pesquisas folclóricas*. São Paulo: SESC, 2007.
- _____. *O Turista Aprendiz*. Brasília: Iphan, 2015.
- _____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Nova Fronteira (Versão Kindle – e-book), 2015.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Luiz da Camara Cascudo*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.
- _____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Edusp Itatiaia, 1963.
- _____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2004.
- Andrade, Mário . Mário de Andrade: Fotógrafo e Turista aprendiz – São Paulo – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.1993
- ANDRADE, Oswald de. A reabilitação do primitivo. In: ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.
- _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- _____. *Obras completas: estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BENVENISTE, Emile. *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Editora Pontes, 1995.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 2008.
- BRITO, Raimundo Cordeiro. *Minha vida, Minha História*. Cidade: Editora, 2017.
- BROOK, Peter. *O Teatro e Seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

Brook par Brook. Múltimídia. Vídeo. Dum Dum Films et Agat Films avec l'aid du centre du cinema et de l'audio visuel de la communauté française de Belgique, des teledistributeurs Wallons et de la Region Wallonne.

_____. *A porta aberta, reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O ponto de mudança - quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de gênero: Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca. *Gênero, Cultura Visual, Performance: Antologia Crítica*. Ribeirão Portugal: Edições Humus, 2011.

_____. Against Proper Objects. In: *Weed, Elizabeth and Naomi Schor. Feminism Meets Queer Theory*. Bloomington and Indianapolis, 1997.

CARDOSO, Claudia Pons. *Feminismos e os desafios atuais do pós-colonial – a contribuição das feministas negras no Brasil*. In: FUNCK, Susana Bornéo. *Linguagens e narrativas*. Tubarão: Ed. Copiart, 2014.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução*. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 7-22, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100001> Acesso em: 22 fev. 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

_____. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: EDUSP, 1983.

_____. *Coisas que o povo diz*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1968.

CASTRO, Viveiros de. *Metafísicas Canibais: Elementos para uma Antropologia Pós Estruturalista*. São Paulo: Ubu Editora, 2015.

_____. *Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio – Mana*. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 1996.

_____. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. *Xamanismo transversal: Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica*. In: QUEIROZ, R. de C.; NOBRE, R. F. (Org.). *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. A floresta de cristal – notas sobre as ontologias dos espíritos amazônicos. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14, p. 319-338, 2006.

_____. *Coleção Encontros. Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro. Beco dos

Azougue, 2008.

Castro, Eduardo Batalha Viveiros de. *Arawete: Os deuses canibais* / Eduardo Batalha Viveiros de Castro. -- Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed •• 1986. "Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal de Rio de Janeiro".

CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectivas: Fapesp, 2011.

CHIARA, Ana. *Bioescritas, biopoéticas: corpo, memória e arquivos*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

COLPRON, Anne-Marie. *Monopólio masculino do xamanismo amazônico: o contra-exemplo das mulheres shipibo-conibo*. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/262742436_Monopolio_masculino_do_xamanismo_o_amazonico_o_contra-exemplo_das_mulheres_xama_shipibo-conibo> Acesso em: 15 abr. 2018.

DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta e Outros Textos*. Trad. Luiz B Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

EICHENBERG, F. O Espaço Vazio: entrevista com Peter Brook. *Revista Bravo*, a. 4, n. 37, p. 72., 2000.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercury, 1949.

_____. *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERRETTI, S. F. Encantaria Maranhense de Dom Sebastião. In: BAPTISTA, Maria Manuel. et al. (Org.). *Europa das Nacionalidades: Imaginários, identidades e metamorfoses políticas*. 1. ed. Coimbra: Grácio, 2014, v. 1, p. 665-681.

_____. *Os roteiros da fé no Maranhão*. Disponível em <<http://www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/Roteiros%20de%20Fe.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: Grupo Folha, [1921?]. Diário. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs16089808.htm/>>. Acesso em: 5 set. 2019.

HUBERMAN, George Didi. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo George Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 3. ed. Belém: CEJUP, 1992.

KOPENAWA, Davi Yanomami; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã*

yanomay. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LANGDON, E. Jean Matteson. *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis Editora da UFSC, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Feiticeiro e sua Magia. Antropologia Estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

LIMA, Zeneida. *O mundo místico dos caruanas da Ilha do Marajó*. 4. ed. Belém: CEJUP, 2002.

LORDE, Audre. *As ferramentas do mestre nunca demoliram a casa-grande*. Disponível em: <[http://www.academia.edu/11277332/LORDE_Audre_-
As_ferramentas_do_mestre_nunca_v%C3%A3o_desmantelar_a_casa-grande](http://www.academia.edu/11277332/LORDE_Audre_-_As_ferramentas_do_mestre_nunca_v%C3%A3o_desmantelar_a_casa-grande)>. Acesso em: 20 ago. 2018.

MAUÉS, R. Heraldo. *Pajelança e religiões africanas na Amazônia*. Belém: Editora Universitária, 2008.

_____. *Padres, Pajés, santos e Festas*. Belém: CEJUP, 1995.

_____. *Uma outra invenção da Amazônia: religiões, histórias, identidades*. Belém: CEJUP, 1999.

MAUÉS, Raimundo Heraldo; VILLACORTA, Gisela Macambira. *Pajelanças e religiões africanas na Amazônia*. Belém: EDUFPA, 2008.

MELO, Veríssimo de (org.). *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

MILARÉ, Sebastião; Hierofania: O teatro segundo Antunes Filho,

MINDLIN, Betty. *Vozes da Origem*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MORAGA, Cherríe. *La Güera*. In: *This Bridge Called My Back - Writings by Radical Women of Color*. Third Woman Press, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.

PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento das Culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

----- Dicionário de teatro / Patrice Pavis ; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo : Perspectiva, 1999

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume Fapesp, 2004.

QUILICI, Cassiano Sydow **O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o “Trabalho Sobre Si”**
a Partir de Diálogos Interculturais – Urdimento n° 19, novembro, de 2012

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa: a margem da invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

ROCQUE, Carlos. *Grande enciclopédia da Amazônia*. Belém: Amazônia, 1967.

SÁ, Lucia. *Literatura da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SAER, Juan José. O Conceito de Ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, jul. 2012. <<https://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>> Acesso em: 15 abr. 2018.

SHAKESPEARE, William. *Sonhos de Uma Noite de Verão*. Trad. Carlos Alberto Soares. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1991.

SILVA, Vivian Alves. *A (Re)Construção Transmoderna do Feminismo: Movimento de Mulheres Negras e a construção de uma perspectiva feminista negra no Brasil dos anos 1980*. Disponível em

<http://www.academia.edu/8803718/A_Re_Constru%C3%A7%C3%A3o_Transmoderna_do_Feminismo_Movimento_de_Mulheres_Negras_e_a_constru%C3%A7%C3%A3o_de_uma_perspectiva_feminista_negra_no_Brasil_dos_anos_1980> Acesso em: 4 ago. 2018.

Staden, Hans, *Duas Viagens Ao Brasil*. Tradutor: BOJADSEN, ANGEL L&PM EDITORES, São Paulo, 2008

SZTUTMAN, Renato. *O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens*. São Paulo: Editora da USP, 2012.

VERNANT, Jean -Pierre. “FIGURAÇÃO E IMAGEM.” *Revista De Antropologia*, vol. 35, 1992, pp. 113–128. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41616102. Accessed 15 Aug. 2019.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Summus, 2005.

WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

_____. *Escritura e Nomadismo* – São Paulo: Ateliê, 2005

_____. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.