

# Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Perspectivas xamânicas sobre as artes da cena: Um diálogo cosmopolítico com as culturas ameríndias

Carlos Henrique Guimarães

Para citar este artigo:

GUIMARÃES, Carlos Henrique. Perspectivas xamânicas sobre as artes da cena: Um diálogo cosmopolítico com as culturas ameríndias. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0114>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



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



## Perspectivas xamânicas sobre as artes da cena: Um diálogo cosmopolítico com as culturas ameríndias<sup>1</sup>

Carlos Henrique Guimarães<sup>2</sup>

### Resumo

Considerações teórico-práticas a respeito da performatividade ritual do/a xamã ameríndio/a e as possíveis aproximações com o campo expandido das artes cênicas, confrontando entendimentos sobre os conceitos: contemporâneo, modernidade e arcaico. Diálogo artístico-filosófico crítico entre as bases do pensamento ocidental de matriz kantiana e as metafísicas canibais sul-ameríndias. Aferições acerca das concepções sobre natureza, arte, estética da existência, representação, teatralidade, espetáculo, afeto, alteridade, corpo, cosmopolítica, espiritualidade e sonho.

**Palavras-chave:** Artes Cênicas. Xamanismo ameríndio. Ontologia. Cosmopolítica. Filosofia da Arte.

## Shamanic perspectives on the performing arts: A cosmopolitical dialogue with Amerindian cultures

### Abstract


Theoretical-practical considerations about the ritual performativity of the Amerindian shaman and the possible approximations with the expanded field of the performing arts, confronting understandings about the concepts: contemporary, modernity and archaic. Critical artistic-philosophical dialogue between the foundations of Western Kantian thought and the cannibalistic South American metaphysics. Measurements about conceptions about nature, art, aesthetics of existence, representation, theatricality, spectacle, affection, alterity, body, cosmopolitics, spirituality and dream.

**Keywords:** Performing Arts. Amerindian shamanism. Ontology. Cosmopolitics. Philosophy of Art.


---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical realizada por Ingrid Cruz do Nascimento. Doutoranda em Linguística (Proling/UFPB). Mestra em Linguística (Proling/UFPB) e graduada em Letras/Português (UFPB).

 <http://lattes.cnpq.br/0864213710288556>

<sup>2</sup> Doutor e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO). Licenciado em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (IA/UNESP). Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (DAC/UFPB). Ator, performer, diretor, escritor.  [carlos.henrique.guimaraes@academico.ufpb.br](mailto:carlos.henrique.guimaraes@academico.ufpb.br)

 <http://lattes.cnpq.br/5651913037096669>

 <https://orcid.org/0000-0001-5464-6614>



## Perspectivas chamánicas sobre las artes escénicas: Un diálogo cosmopolítico con las culturas amerindias

### Resumen

Consideraciones teórico-prácticas sobre la performatividad ritual del chamán amerindio y las posibles aproximaciones con el campo ampliado de las artes escénicas, confrontando comprensiones sobre los conceptos: contemporáneo, modernidad y arcaico. Diálogo crítico artístico-filosófico entre los fundamentos del pensamiento occidental de matriz kantiana y la metafísica sudamericana caníbal. Mediciones sobre concepciones sobre la naturaleza, el arte, la estética de la existencia, la representación, la teatralidad, el espectáculo, el afecto, la alteridad, el cuerpo, la cosmopolítica, la espiritualidad y los sueños.

**Palabras clave:** Artes escénicas. Chamanismo amerindio. Ontología. Cosmopolítica. Filosofía del Arte.

Se o Brasil foi desindigenizado em suas interpretações mais célebres, se seus habitantes indígenas foram por longo período condenados ao desaparecimento, esse movimento passa a conhecer nos últimos tempos o seu revés. [...] Viveiros de Castro ressalta que o Brasil está se reindigenizando, ou melhor, a sua porção indígena — porção minoritária — está deixando o fundo para compor a figura. [...] o que já era indígena e permanecia encoberto por um verniz cristão e moderno passa agora a se manifestar sem pudor, com mais orgulho. E nesse movimento de ‘desvernizamento’ é toda a sociedade brasileira que se descobre indígena.

(Sztutman, 2008 apud Viveiros de Castro, 2008, p.17-18)

O presente trabalho é parte de uma travessia de investigações por trilhas de *um outro teatro*<sup>3</sup>, sob uma perspectiva que transita entre concepções ameríndias acerca da performatividade cênica dos/as pajés/xamãs em diálogo com alguns preceitos da filosofia ocidental que ecoam na contemporaneidade. Giorgio Agamben considera a contemporaneidade “uma singular relação com o próprio tempo” (Agamben, 2009, p.59) e indica a pertinência de se manter sobre a época uma certa distância, para se entrever sua “íntima obscuridade” (Agamben, 2009, p.64). Cassiano Quilici (2015) questiona o uso da expressão contemporâneo como um sucedâneo da arte moderna, anunciando mercadorias culturais que alimentam um público ávido por novidades – rótulo de um tipo de produto de determinados circuitos sociais, produzindo uma espécie de aura. Friedrich Nietzsche (1999) valorizava a relação de combate com a época em que se vive e a necessidade de sentir-se estrangeiro do próprio tempo, percebendo-se extemporâneo, deslocado daquilo que se apresenta como atualidade, habitando as margens do tempo para saber experimentar o presente sem uma adesão imediata e automática ao atual, podendo ser atravessado por outras épocas e engendrar outros devires.

Este estudo também está referenciado em concepções que dizem respeito a *um campo expandido* das artes cênicas, que encara a teatralidade como “um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende, possibilitando inclusive a expansão e o deslocamento dos limites do teatral e do artístico” (Diéguez, 2014, p.125). Procuro estabelecer aqui um diálogo crítico e extemporâneo

---

<sup>3</sup> Conforme Ligiero, “outro teatro é a definição aplicada às performances artísticas e culturais que envolvem narrativas, danças, cantos e elementos cenográficos, utilizadas principalmente pelas tradições africanas, asiáticas e ameríndias que se tornaram conhecidas para o mundo das artes cênicas através de diretores de vanguarda no século XX” (Ligiero, 2018, p.15).

entre princípios da pajelança ameríndia e premissas conceituais da modernidade, no que diz respeito ao estado da arte, a fim de poder ver e contar – como quem acaba de voltar de uma viagem xamânica – um pouco da *íntima obscuridade* do nosso presente, discutindo potencialidades do arcaico na contemporaneidade, entendendo algumas maneiras da arte poder penetrar, distintamente de outros saberes, na intimidade de nossa época.

Frente às diferentes tradições agrupadas sob o nome de *xamanismo* – termo adotado em meados do século XX em referência aos poetas-curandeiros siberianos (Eliade, 2002) – é importante que eu faça um recorte específico, que trata de certas práticas xamânicas *ameríndias*. A nomenclatura *xamã*, em geral, é aplicada

a los especialistas que practican ritos parecidos [...], que entran en trance, de manera pasiva o bien de forma desenfrenada, con el fin de curar a los enfermos, causar los cambios de tiempo deseados, predecir el futuro, controlar los desplazamientos de los animales y conversar con los espíritus y los animales-espíritu (Clottes, Lewis-Williams, 2010, p.13).

De acordo com Mircea Eliade, xamã também é

um mago e um *medicine-man*: a ele se atribui a competência de curar, como os médicos, assim como a de operar milagres extraordinários, como ocorre com todos os magos, primitivos e modernos. Mas, além disso, ele é psicopompo e pode ainda ser sacerdote, místico e poeta. [...] Contudo, o xamã é sempre a figura dominante, pois em toda essa região, onde a experiência extática é considerada a experiência religiosa por excelência, é o xamã, e apenas ele, o grande mestre do êxtase. Uma primeira definição desse fenômeno complexo, e possivelmente a menos arriscada, será: xamanismo = *técnica do êxtase* (Eliade, 2002, p.16).

Peter Furst também ressalta o êxtase como fator técnico preponderante no xamanismo:

No centro da religião xamanista sobressai a personalidade do xamane e da sua experiência extática, que lhe é exclusiva, no seu papel fundamental de advinha, vidente, mágico, poeta, cantor, artista, profeta da caça e do tempo, guardião das tradições e curandeiro das doenças do corpo e do espírito [...] é sobretudo o guardião do equilíbrio físico e psíquico do seu grupo, por quem intercede na confrontação directa com as forças sobrenaturais do “céu” e do “inferno”, cujas geografias místicas se tornaram segredos privados dele através de crises iniciatórias, da prática e de transes extáticos (Furst, 1976, p.18).

Compreendendo o xamanismo como atividade ancestral que envolve arte, êxtase, cura, magia, rito, relações diferenciadas com o tempo e o espaço e uma comunicação especial com a natureza e os espíritos – ações performativas, portanto – destaco características *transespecíficas* das/os xamãs sul-ameríndias/os, tais como as habilidades de transitar por diferentes perspectivas/mundos e de viajar e retornar para narrar/cantar o que viram e viveram:

O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade [...] de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades estrangeiras, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia (Viveiros de Castro, 2015, p.49).

Entre os Marubo, Pedro Cesarino indica que o nascimento dos pajés ocorre a partir do “néctar da ayahuasca” (2011, p.109-111); a iniciação xamânica entre eles requer abstinências de substâncias e comportamentos e um contínuo consumo de rapé, ayahuasca e outros psicoativos cultivados pelos pajés Marubo, responsáveis pelo árduo treinamento dos futuros xamãs, até que seu “sangue seja fortificado e seu pensamento/vida seja capaz de memorizar cantos e conquistar diversos poderes e espíritos auxiliares” (Cesarino, 2011, p.116).

Ao falar em xamanismo sul-ameríndio ainda transitamos sobre um vasto e diverso campo de culturas; entretanto, características comuns fazem com que seus modos de vida se assemelhem. Uma elaboração bastante presente entre as etnias ameríndias diz respeito ao *maná*<sup>4</sup> com que interagem e à maneira com que o ser humano participa da composição desse conjunto de forças, fazendo parte ativa e passivamente, agindo e reagindo aos reverses dos múltiplos interesses/perspectivas que povoam os mundos – imperceptíveis aos olhos dos/as humanos/as comuns, especialmente aqueles/as de culturas não-

---

<sup>4</sup> *Maná* é a energia espiritual presente em tudo; “todas as coisas têm um maná, assim como as plantas, os homens, os mortos, os alimentos, etc. [...]. Toda a passagem de um estado a outro – o nascimento, a morte, o casamento, as iniciações a certas categorias de idade – faz vacilar energias que os ritos libertam e utilizam. É assim que os feiticeiros e os xamãs ocupam um lugar à parte na sociedade” (Gil, 1997, p.19).

xamânicas. Tal cosmovisão sugere um campo interespecífico de relações, revelando estratégias da/o pajé para lidar com diferentes seres/perspectivas; admitem uma profusão de espíritos, planos de realidades simultâneos e sobrepostos no tempo e no espaço, pautando o cotidiano de suas existências a partir da relação com *esses/as outros/as*.

O xamanismo ameríndio, no geral, reúne práticas de *negociações* entre os planos da realidade material e o da realidade mítica (Viveiros de Castro, 2015). A noção de planos de realidades sobrepostos e polifônicos perpassa o modo ameríndio de ser e de viver. Muitas vezes a diferença temporal entre passado, presente e futuro e a diferença espacial do aqui e do acolá não se dão da mesma maneira que os/as ocidentais entendem. Justamente por haver sobreposições espaciais e temporais é que o aqui e o agora reúnem diversos *aquis* e *agoras*, cabendo às pessoas se capacitarem por meio de técnicas xamânicas (Eliade, 2002) para se tornarem aptas a dialogar com as diferentes realidades sobrepostas.

Essa é uma das bases do xamanismo ameríndio: existem múltiplas realidades convivendo o tempo inteiro. A/O pajé é uma dessas pessoas capacitadas para interagir, negociar e trabalhar sobre essas distintas realidades, sabendo ultrapassar as fronteiras que, como um fino véu, escondem níveis de realidades que se sobrepõem uns aos outros; o/a pajé também sabe retornar para contar as histórias, muitas vezes de modo performativo, por meio de cantos, danças, dramatizações, entre outras ferramentas artísticas do êxtase xamânico (Eliade, 2002). O trabalho da/o pajé configura-se, dessa maneira, como uma ação performativa e diplomática (Viveiros de Castro, 2015), se dando em três etapas (por vezes simultâneas) – *ver, viver e narrar* (Gardel, 2019), congregando cenicamente: poesia falada e cantada, corpos adornados e dançantes e instrumentos musicais de poder, comunicando o que vive na realidade do plano mítico e executando, diplomaticamente, contratos espirituais que estabelecem dinâmicas culturais para o seu povo.

No exercício de transpor terminologias acadêmicas e teatrais para tratar de traços culturais ameríndios, certamente cometemos deslizos. De antemão, reconheço os prováveis equívocos e peço minhas escusas por saber que tal falha advém da dificuldade inerente à lógica ocidental em nomear e compreender o

pensamento ameríndio; é fundamentalmente um problema de *tradução*. Termos geralmente aceitos em referência aos povos originários, aparentemente inofensivos, tais como índio, espírito, xamanismo, pajelança, são carregados de significâncias ocidentais e insuficientes para traduzir o pensamento e os modos de vida desses povos. Cometerei certas prolixidades na intenção de um diálogo mais fiel ao que tenho compreendido dessas culturas, tentando me afastar do vício da antropologia de enquadrar o outro em referenciais eurocêntricos, o que comumente resulta em uma antropologia narcisista sobre si e não sobre o outro (Viveiros de Castro, 2015).

Certas lacunas de compreensão vêm sendo reduzidas por trabalhos como dos/as pós-estruturalistas (Eduardo Viveiros de Castro, Tania Stolze Lima, Bruce Albert, Pedro Cesarino, entre outros/as), que buscam traduzir para a linguagem ocidental saberes tradicionais. Tradução arriscada (pois toda tradução corre o risco da traição), porém tem contribuído com a redução de estereótipos sobre os ancestrais povos do Brasil; etnias sobreviventes vêm sendo estudadas com um pouco mais de respeito e ética, se comparado aos estudos da antropologia clássica narcisista. Viveiros de Castro (2015) insiste na necessidade de outra antropologia, sugerindo a ideia de um *anti-Narciso*: contemplar o/a outro/a sendo *outro/a* e estar aberto às trocas, aos afetos dos diferentes encontros e perspectivas. Essa alteridade é o motor da antropofagia ameríndia: transformar-se a partir do contato com a/o outra/o – devorar o/a outro/a para digerir a alter-potência, sem tomá-lo/a como objeto-mercadoria, mas como potência de afetos, alianças, subjetividades e provocações que possam levar a transformações.

Dinâmicas de alteridade são de importância fulcral a esta investigação; perceber, observar, trocar, conhecer, aproximar, distanciar, são qualidades de relação que soam como *alianças afetivas*, como aponta a liderança indígena Ailton Krenak (2016, p.170):

aliança na verdade é um outro termo para troca. Eu andei um pouco nessa experimentação até que consegui avançar para uma ideia de alianças afetivas – em que a troca não supõe só interesses imediatos. Supõe continuar com a possibilidade de trânsito no meio das outras comunidades [...] nas quais você pode oferecer algo seu que tenha valor de troca. E esse valor de troca supõe continuidade de relações. É a



construção de uma ideia de que seu vizinho é para sempre.

Ademais, sob uma ótica ameríndia, a/o outra/o não é apenas a/o humana/o, mas todas/os as/os *vizinhas/os*: árvore, rocha, água, bicho, temperatura, sons, forças, cheiros que afetam nossos corpos, que funcionam como *rádio*, captando e transmitindo sinais em trânsito. A/O pajé é uma espécie de rádio que comunica o que captura; não um rádio desprovido de intenção, mas um eco das vozes com as quais dialoga, um ressonador das energias com as quais negocia, corporificando artisticamente os *cont(r)atos* que estabelece extaticamente. O pajé/xamã Davi Kopenawa Yanomami também sugere a imagem do rádio na prática xamanística de seu povo:

É assim que os xamãs revelam aos que as desconhecem as coisas que viram em estado de fantasma, acompanhando o vôo de seus espíritos. Suas palavras, inumeráveis, possuem valor muito alto. É por isso que eles as dão a ouvir por tanto tempo [...]. Ao verem suas imagens, evocam as palavras dos ancestrais tornados animais no primeiro tempo, as da gente do céu e do mundo subterrâneo e as palavras de *Omama*, que deu os xapiri<sup>5</sup> ao seu filho, o primeiro xamã. Essas falas dos espíritos se parecem com as palavras das rádios, que dão a ouvir relatos vindos de cidades remotas, do Brasil e de outros países. Quem as escuta pode então pensar direito e dizer a si mesmo: “É verdade! Esse homem virou mesmo espírito! Desconhecemos realmente as palavras que seus cantos revelam!” (Albert, Kopenawa, 2015, p.168).

Trata-se de uma *filosofia relacional ameríndia* e o processo de alteridade xamânico sempre desloca o sujeito, até ele ser basicamente deslocamento; essa filosofia prática implica em processos cognitivos e epistemológicos específicos, baseados na transformação permanente do sujeito-múltiplo, distintos dos parâmetros científicos ocidentais de tradição kantiana. Viveiros de Castro sintetiza a concepção múltipla da filosofia ameríndia e, partindo dos estudos de Stolze Lima (2002b), organiza o conceito de *perspectivismo ameríndio*, basilar para compreender as dinâmicas xamânicas sul-americanas:

Se o multiculturalismo ocidental é o relativismo como política pública (a prática complacente da tolerância), o perspectivismo xamânico

---

<sup>5</sup> Xapiri, conforme a cultura Yanomami, são os povos-espíritos da natureza que habitam/visitam os corpos dos xamãs, assim como alguns locais da floresta Amazônica.

ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica (o exercício exigente da precaução). O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer, ou antes, um certo ideal de conhecimento. Tal ideal está, sob certos aspectos, nas antípodas da epistemologia objetivista [...]. Os sujeitos, tanto quanto os objetos, são concebidos como resultantes de processos de objetivação: o sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se *ver de fora*, como um *isso*. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa. O xamanismo ameríndio é guiado pelo ideal inverso: conhecer é *personificar*, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Ou antes, daquele; pois a questão é a de saber “o quem das coisas” (Guimarães Rosa) (Viveiros de Castro, 2015, p.49-50).

O conceito de *perspectivismo ameríndio* é um dos eixos da metafísica autóctone brasileira, conforme explica Sztutman:

metafísica que imputa um valor primordial à alteridade e, mais do que isso, que permite comutações de ponto de vista, entre eu e o inimigo, entre o humano e não-humano. Isso não seria um atributo exclusivo dos povos tupi-guarani, podendo ser reconhecido como um modo ameríndio de pensar e viver. Eis então o que foi chamado, a partir de um longo mergulho na bibliografia americanista, de *perspectivismo ameríndio*. *Perspectivismo* é um conceito antropológico, parcialmente inspirado na filosofia de Gilles Deleuze e Felix Guattari, elaborado em um diálogo com Tania Stolze Lima – dedicada ao estudo do conceito yudjá de ponto de vista [...] é extraído de um conceito indígena, porque é “a antropologia indígena por excelência”. Antropologia baseada na ideia de que, antes de buscar uma reflexão sobre o outro, é preciso buscar a reflexão do outro e, então, experimentarmos-nos outros, sabendo que tais posições – eu e outro, sujeito e objeto, humano e não-humano – são instáveis, precárias e podem ser intercambiadas. As ontologias e epistemologias ameríndias incitam-nos, assim, a repensar as nossas próprias ontologias e epistemologias. Tarefa que não está jamais imune ao perigo já que submete nossas certezas ao risco. “Se tudo é humano, tudo é perigoso”, conclui Viveiros de Castro [...]. Se todos os seres podem ser sujeitos, podem ocupar a posição de sujeito, já não é mais possível estabelecer um só mundo objetivo. Em vez de diferentes pontos de vista sobre o mesmo mundo, diferentes mundos para o mesmo ponto de vista” (Sztutman, 2008 apud Viveiros de Castro, 2008, p.14).

A dinâmica de personificação do xamanismo ameríndio opera como uma epistemologia subjetivista, deslocando o sujeito e sua maneira de objetivar as coisas e assumindo a perspectiva de quem se deseja conhecer. Há nessa dinâmica subjetivista uma *proposição decolonial*<sup>6</sup> sobre si, sobre o/a outro/a e sobre a

<sup>6</sup> Movimento teórico-metodológico da escola de pensamento latino-americana denominada *Estudios*

comunidade; é possível absorver outros manás, abrindo espaços a novas possibilidades éticas e estéticas, novos entendimentos sobre o estado da arte, tanto no âmbito da criação quanto dos processos pedagógicos, expandindo alternativas extra-ocidentais de existência.

*Alianças afetivas* (Krenak, 2016) estabelecidas a partir das diferentes qualidades de consciência e de alteridade permitem-nos viver mais como *murta* do que como *mármore*<sup>7</sup>, nos dando oportunidade de experimentar o devir mutante das pessoas *múltiplas* (Cesarino, 2011). A experiência do êxtase xamânico ameríndio está intrinsecamente ligada aos diferentes corpos/duplos da pessoa múltipla, de modo que o/a xamã percorre diferentes mundos em sua jornada espiritual através dos corpos/duplos e dos espíritos aliados (Albert, Kopenawa, 2015), negociando com as diferentes espécies de pessoa (Viveiros de Castro, 2015).

Uma pessoa pode ser compreendida como um ente ou uma singularidade, mas não como um indivíduo: um “bicho”, assim como um humano ou uma árvore, é a rigor uma configuração ou composição específica de elementos que o determinam e diferenciam. “Animal” e “humano” são entidades multifacetadas e devem ser entendidas com cuidado também. O que chamamos de animal é compreendido pelo pensamento marubo como uma configuração composta, por um lado, de “seu bicho”, “sua carcaça” ou “seu corpo” e “sua carne” e, por outro, de “sua gente/pessoa”, isto é, o “seu duplo”, que é o dono de seu bicho/carcaça/corpo (Cesarino, 2011, p.33-34).

Há um embate no que diz respeito ao lugar do eu entre as culturas ocidentais e ameríndias; o pensamento ameríndio a respeito é antropófago, perspectivista e fundamentalmente coletivo, enquanto o ocidente busca a emancipação do sujeito diante do coletivo, provoca um desejo no sujeito de se destacar diante de seus pares; as culturas xamânicas ameríndias tomam a pessoa sempre em relação a

---

*Decoloniais*; estrutura-se a partir do Grupo Modernidade/Colonialidade e atualmente leva o nome de Grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (Amaral, 2015).

<sup>7</sup> Referência ao ensaio *O mármore e a murta* de Viveiros de Castro (2013), em que o autor retoma comparações de Padre Vieira entre indígenas e europeus, utilizando as imagens do *mármore* e da *murta*. Viveiros retoma a alegoria de Vieira para pensar o contraste entre as civilizações: os ideais europeus de solidificação de valores, deuses, religiões, leis, assemelham-se às construções de esculturas em *mármore*, que têm a intenção de eternizar sua cultura; já o comportamento de civilizações ameríndias assemelham-se à *murta*, que pouco tempo após ser podada e receber uma forma, transforma-se novamente, conforme a ação da natureza sobre ela, reassumindo sua forma em trânsito, em devir, não permanecendo rigidamente sobre valores imutáveis e eternos – daí o jogo entre o mármore ocidental e a murta ameríndia.

uma rede infinita de forças/manás com as quais interage e *seu eu* – que é uma pessoa múltipla – não é individualizado como na cultura ocidental; pelo contrário: é resultante das dinâmicas coletivas e das negociações diplomáticas *cosmopolíticas*.

Conceber o mundo como espaço-tempo povoado por diferentes perspectivas exige relações que no xamanismo ameríndio traduz-se como uma política cósmica, chamada por Viveiros de Castro de *cosmopolítica*. Isabelle Stengers também desenvolve uma teoria *cosmopolítica*, distante do discurso kantiano acerca da unidade do *cosmos* e da *paz perpétua*:

o atrativo kantiano pode induzir à ideia de que se trata de uma política visando a fazer existir um “cosmos”, um “bom mundo comum”. Ora, trata-se justamente de desacelerar a construção desse mundo comum, de criar um espaço de hesitação a respeito daquilo que fazemos quando dizemos “bom”. [...] não designa um projeto que visaria a englobá-los todos, pois é sempre uma má ideia designar um englobante para aqueles que se recusam a ser englobados por qualquer outra coisa. O cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final, ecumênica, no sentido de que uma transcendência teria o poder de requerer daquele que é divergente que se reconheça como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos (Stengers, 2018, p.446-447).

Ambos pensadores transitam sobre a ideia de cosmo múltiplo e divergente, contrapondo-se à concepção universalista de Kant, que pretende uma paz perpétua, falsa e colonialista. Portanto, trabalho em companhia da concepção *cosmopolítica ameríndia* – antropofágica, guerreira, multinaturalista e perspectivista – lidando fundamentalmente com a *diferença*.

O resultado da troca/devoração/aliança permanente dos significantes flutuantes<sup>8</sup> é o que leva ao signo, à forma mutante e ao conhecimento xamânico. Para os Yanomami, os *xapiri* colocam suas redes na casa dos espíritos do xamã (seu corpo múltiplo), habitada por infindáveis *xapiri* (Albert, Kopenawa, 2015, p.156-

---

<sup>8</sup> José Gil, no capítulo “A comunicação e o corpo”, de seu livro *As metamorfoses do Corpo* (1997), trata do significante flutuante a partir de conceitos desenvolvidos por Lévi-Strauss; refere-se à existência de uma superabundância de significantes em relação aos significados dos códigos, mais especificamente sobre a zona de significado que se dá no espaço que separa os códigos nas fronteiras da ordem social, linguística, existencial; uma energia de passagem, não codificada.

173); a cada retorno do xapiri se produz novo significante flutuante, pois sua forma se desfaz e refaz, devido às novas emanações no jogo das relações entre o xamã e seus *xapiri*, implicando metamorfoses, transformando a si e aos outros.

O inefável é próprio da linguagem dos manás; destarte, a/o pajé é necessária/o para traduzir a linguagem espiritual. Ela/e realiza uma transposição daquilo que é inefável à sua comunidade por meio de sua performatividade cênica, através de seu corpo – território onde se efetivam os trabalhos da/o xamã e da/o artista da cena. Eis uma das principais funções da/o pajé: dar corpo/voz ao significante flutuante, traduzindo a linguagem dos manás. Tal dinâmica contribui para um entendimento sobre o papel xamânico da/o artista da cena, pois esta/e também sabe acessar conteúdos inefáveis, tem chaves para adentrar distintas camadas do tempo-espço, negocia com *deuses* e *demônios* e compartilha performaticamente suas jornadas à comunidade, como mediador/a das transformações de si e dos/as outros/as, com formas de comunicação em trânsito, em devir.

Diversos/as artistas da contemporaneidade têm questionado a finalidade e a natureza de seus trabalhos; buscam, por meio de suas obras, a realização de acontecimentos, procurando reaproximar as instâncias da arte e da vida, *performando a experiência do existir*, fazendo da própria vida a narrativa e o suporte de sua arte, próximo àquilo que Nietzsche (1999) vislumbrou enquanto *estética da existência*. Conforme estudos de Gilles Deleuze sobre a filosofia nietzscheana, a arte afirma a vida e a vida se afirma na arte como uma “justificação estética da existência, observando no artista como a necessidade e o jogo, o conflito e a harmonia se casam para gerar a obra de arte” (Deleuze, 2018, p.47-48).

No campo expandido das artes (Krauss, 1979), percebe-se uma mobilização de criadores em torno de experimentos que buscam escapar de formas e linguagens artísticas conhecidas, trilhando outros caminhos, afastando-se de conceitos normativos sobre arte e vida; durante o século XX

as artes experimentaram cada vez mais as hibridações e impurezas, de maneira que aquilo inicialmente sugerido como “outro teatro” é, na realidade, o reconhecimento da teatralidade como um campo expandido (Diéguez, 2014, p.128).



Quilici entende que é possível encarar a arte como *ato filosófico* no exercício do campo expandido; para o pesquisador, esses conceitos

pretendem nomear proposições que extrapolam uma área artística específica, borrando as fronteiras que separam teatro, performance, artes visuais, dança, vídeo, etc. [...] trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em cheque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido. O velho tema da intensificação das relações entre arte e vida, que alimentou boa parte dos empreendimentos vanguardistas, reaparece aqui numa nova situação, exigindo ser repensado a partir das condições específicas do contexto contemporâneo (Quilici, 2014, p.12-13).

Permanece no atual cenário renovados trânsitos entre diversas áreas de pesquisas, culturas, ontologias e epistemologias, provocando revisões de antigos paradigmas do ensinar e do fazer artístico, trazendo novas abordagens sobre a criação/apreciação estética; contribuições transdisciplinares têm emergido nos (e dos) múltiplos espaços de formação, de criação e de apresentação artísticas, no Brasil e no mundo. A conhecida cisão entre arte e vida continua sendo revista. Os experimentos das vanguardas históricas diluíram fronteiras entre linguagens artísticas e apontaram caminhos distintos daqueles dos cânones tradicionais (representação como imitação, personagens, narrativa ficcional, ilusionismo, dentre outros), apontando alternativas para a cena contemporânea que aproximassem arte e vida em um mesmo tempo e espaço, menos como *representação mimética* e mais como acontecimento (Fischer-Lichte, 2008) compartilhado entre artistas e espectadores, gerando experiências que ultrapassam a ficção.

Alguns dos pontos basilares da arte de vanguarda do século XX (decorrentes da abertura às culturas dos povos originários) foram a recuperação da dimensão orgânica da vida, da magia (Fischer, 1983) e de um contexto sensível de percepção enquanto problemas estético-existenciais de construção ética, questionando a tendência mercadológica de transformar a arte em um (sub)produto *espetacular* do capitalismo (Debord, 2003), caracterizada pela *coisificação* da vida. As vanguardas possibilitaram aos criadores mergulhar suas investigações em águas

*outras*: águas da co-criação, de maior troca transdisciplinar, na contramão da especialização e da espetacularização mercadológica.

A *crise da representação* que a arte do ocidente enfrentou durante o século XX impulsionou caminhos alternativos aos movimentos vanguardistas e seus continuadores, fazendo com que deles surgissem novas maneiras de fazer e pensar arte; a *performance art* é um exemplo desse giro prático-conceitual. A expansão da interação entre as linguagens artísticas (conforme suas fronteiras foram sendo borradas) favoreceu o surgimento de múltiplas experimentações, muitas vezes em diálogo com culturas tradicionais que viviam ou vivem em sistemas sociais não-industriais, a exemplo das culturas ameríndias.

Ailton Krenak provoca com acidez o pensamento normativo do ocidente no que tange à concepção da arte e do lugar que ela ocupa na vida cotidiana das culturas capitalistas, um contraste impressionante com os modos de vida e de produção de subjetividade dos ameríndios.

A separação entre viver e fazer arte, eu não percebo essa separação em nenhuma das matrizes de pensamento de povos originários que conheci. Todo mundo que eu conheço dança, canta, pinta, desenha, esculpe, faz tudo isso que o Ocidente atribui a uma categoria de gente, que são os artistas. Só que em alguns casos são chamados de artesãos e suas obras são chamadas de artesanato, mas, de novo, são categorias que discriminam o que é arte, o que é artesanato, o que é um artista, o que é um artesão. Porque a história da arte é a história da arte do Ocidente. Quando Picasso foi à África e se contagiou com a visão de arte que os povos da África traziam, ele transpôs para sua obra, para a sua criação, muitas daquelas visões, e todo mundo admite e aceita isso. E ele não viu ali, naquela criação, nada menor do que a arte dele. A arte dele por excelência não é o que tem de mais bacana no Ocidente? Agora, os cretinos, que querem demarcar fronteiras entre mundos, esses acham que os povos indígenas produzem artefatos, e que um artista ou alguém que ganhou esse título produz arte (Krenak, 2016, p.182).

A filosofia de Nietzsche (1999) elaborada na segunda metade do século XIX questiona os caminhos tomados pela modernidade. O pensamento nietzscheano se conecta com as ideias pré-socráticas de Heráclito de Éfeso – que compreende o *devenir* como a dinâmica própria da existência – e com a visão de Espinosa (1979) – que entende que *Deus é natureza*. Rastreamos as raízes das concepções ocidentais de arte, religião, economia, ética e política, encontramos ecos do

conflito entre natureza e cultura, que busca uma abstrata reconciliação junto ao hipotético mundo essencial, monoteísta e universal, afastando-se da multiplicidade que compõe a natureza, cumprindo, dessa maneira, um dos erros capitais do violento gesto ocidental colonialista para com as demais culturas do mundo: a incansável luta por tentar fazer do outro um reflexo de si, cometendo etnogenocídios por todo o globo no intuito de querer encaixar a multiplicidade dos povos na unicidade kantiana do pensamento europeu, agindo de modo a impor sobre o mundo suas concepções a respeito da vida, da morte e dos modos de existir.

Com essa tríade de filósofos (Heráclito, Espinosa e Nietzsche), o *múltiplo* é compreendido como o *uno*, o uno afirmando-se do múltiplo, distanciando-se da ideia de universalidade cósmica que se impõe a todos; na segunda metade do século XX, Gilles Deleuze e Félix Gattari apresentam a ideia do *uno subtraído ao múltiplo, na fórmula  $n-1$* , vinculando-se à linha de pensamento dessa tríade, conferindo, junto a outros filósofos, uma análise renovada sobre as proposições filosóficas nietzscheanas (Deleuze, 2018). Nietzsche vê a arte como uma “feiticeira salvadora com seus bálsamos” (1999, p.31) a nos livrar dos perigos do mundo; sua noção da natureza como entidade múltipla e da arte como afirmação da vida, se aproximam das filosofias práticas ameríndias.

Nos campos da arte e da filosofia ocidentais têm havido mudanças na maneira de encarar as clássicas cisões do pensamento ocidental (física e metafísica, divindade e humanidade, corpo e espírito, natureza e cultura); a respeito da antropologia, Viveiros de Castro considera que

a distinção clássica entre Natureza e Cultura – artigo primeiro da Constituição da disciplina, em que ela faz seu voto de obediência à velha matriz metafísica ocidental – não pode ser utilizada para descrever [...] cosmologias não ocidentais sem passar antes por uma crítica etnológica rigorosa (2015, p.42).

Tal giro epistemológico advém de uma revisão ontológica, oriunda de bases que não as da tradição kantiana, e vem afetando gradativamente o pensar e o fazer artístico. A antropologia se transformou bastante ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, atravessando algumas fases no amadurecimento de suas práticas (Narby,



2018, p.21-24); seu olhar inaugural esteve carregado de etnocentrismo (com bases darwinistas e eugenistas) e foi utilizada como instrumento explícito de catalogação e dominação de povos não-ocidentais pelas potências colonialistas da Europa. Com pouco mais de um século de estudos, a antropologia estabeleceu-se como ciência conferindo às culturas uma ordem estruturada (e estruturante) e um dos principais expoentes desse movimento foi o antropólogo Claude Lévi-Strauss, considerado o fundador da antropologia estruturalista.

Uma das principais críticas ao estruturalismo surge na segunda metade do século XX, em diálogo direto com este e ficou conhecida como antropologia *pós-estruturalista*. Eduardo Viveiros de Castro, também partindo do *estruturalismo* de Lévi-Strauss, participa dessa crítica ironizando a antropologia clássica com a ideia de um *Anti-Narciso* (Viveiros de Castro, 2015), provocando-a a escapar da auto-projeção sobre o outro e de seu característico etnocentrismo. Daí a chamada *virada ontológica*<sup>9</sup>, que sugere interpretar o mundo partindo de concepções extra-ocidentais acerca da existência, tais como as ameríndias, configurando-se como uma *ontologia da diferença*.

Ao esmiuçar potentes características das tradições dos povos originários das Américas, Viveiros de Castro observa que não há divisão entre arte e vida, natureza e cultura, corpo e espírito; com teorias elaboradas a partir das filosofias práticas dos povos indígenas, o antropólogo questiona a supremacia branca do pensamento ocidental (que insiste em colonizar) e retoma, em outros termos, a intuição poética do Manifesto Antropófago (Andrade, 1978). Renato Sztutman aponta que há um século, Oswald de Andrade já recusava os modelos

estéticos, éticos e políticos forjados pelo mundo ocidental-moderno, (vislumbrando) essa *revolução caraíba* capaz de reverter o vetor colonial e indigenizar nosso imaginário (Sztutman, 2008, p.12).

Davi Kopenawa, em sua incansável atuação *cosmopolítica* e performativa, tem chamado atenção à situação de extrema urgência pela qual passa o planeta

---

<sup>9</sup> Conforme Uchôa (2017), a *virada ontológica* é um conjunto de teorias no caminho de uma metafísica outra, oposta à matriz kantiana, configurando-se como uma *ontologia da diferença*. Inclui-se metafísicas ameríndias que, em contraposição à divisão entre Natureza e Cultura, apresentam um *multiverso* de naturezas cujas associações expressam um mundo ontologicamente plural (Uchôa, 2017).

Terra (e todos nós, por consequência), denunciando os ataques a seu povo Yanomami e à floresta amazônica, resultado da forma como os brancos se relacionam com a natureza (Vincent, 2017, p.656). Em sua antológica narrativa *A Queda do Céu*<sup>10</sup>, Kopenawa fala do risco a que estamos nos expondo com o insistente modelo extrativista e destrutivo da natureza em prol do capital financeiro transnacional, principalmente por meio da mineração, do desmatamento e do garimpo; no entendimento de seu povo, essas práticas acarretam em devastadoras doenças e em um irreversível desequilíbrio ambiental, pois os brancos estão retirando do fundo da terra os minérios que formam as estruturas que sustentam o mundo, o que pode provocar a *queda do céu*, quando já não houver mais xamãs nem espíritos *xapiri* para manter os pilares que o sustenta (Albert, Kopenawa, 2015).

Ailton Krenak fala da “obsessão ocidental em controlar a natureza e a paisagem, impossibilitando que se estabeleça relações de afeto e partilha com outros seres, com a água, a terra, as montanhas” (Krenak apud Vincent, 2017, p.656). Frente aos desafios impostos pela civilização capitalista do antropoceno, mais uma vez somos provocados a escutar as vozes das florestas para *resistir e re-existir!*

As chamadas formas *arcaicas* de pensar e agir das tradições ameríndias revelam-se como fontes de provocação às transformações que o mundo contemporâneo precisa viver, pois expõem a *íntima obscuridade* (Agamben, 2009) de nossos tempos. Alguns expoentes das últimas gerações de intelectuais e artistas parecem estar mais atentos às potências ontológicas ameríndias, permitindo-se afetar por elas; pesquisas voltadas às culturas tradicionais têm-se deslocado de um lugar de superioridade (típico da antropologia tradicional e das muitas missões religiosas), buscando relações menos impositivas.

Richard Schechner, em seus estudos sobre *performance*, analisa tradições e ritos espalhados por todos os continentes (Ligiéro, Schechner, 2012); influenciado pelo pensamento de Victor Turner (1982) a respeito da relação entre teatro e ritual, sugere alternativas às renovações do fazer e do pensar as artes cênicas do tempo

---

<sup>10</sup> Obra que também oferece as bases para o filme documentário de longa-metragem *A Última Floresta*, dirigido por Luiz Bolognesi, lançado em 2021.

do *agora*. Para Schechner, *performance*

é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto num *continuum* que vai desde as ritualizações dos animais [...], às performances na vida cotidiana – celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos – e às apresentações espetaculares (Ligiéro, Schechner, 2012, p.18).

A noção de *liminaridade* desenvolvida por Turner (1969) é também bastante pertinente ao estudo das performatividades cênicas (cotidianas e rituais) dos povos originários; nas palavras de Armino Bião, trata-se

da qualidade do que está ao nível do limiar, ou dito de outra forma, o que está entre duas manifestações. Ora, o teatro reunindo jogo e vida, e o transe, reunindo divindade e humanidade, são bem o domínio da ambiguidade e da liminaridade (Bião, 2017, p.7).

Schechner também trabalhou sobre o conceito de *liminaridade* em diálogo com o antropólogo Victor Turner; este, por sua vez, partiu do pensamento inicialmente elaborado por Gennep (2011) sobre os rituais e sugeriu alguns desdobramentos:

Arnold van Gennep (1873-1957) também reconheceu as dinâmicas teatrais do ritual. Em seu estudo dos “ritos de passagem”, van Gennep propôs uma estrutura de três fases da ação ritual: a preliminar, a liminar e a pós-liminar. Ele aponta que a vida é uma sucessão de passagens de uma fase a outra, e que cada passo no caminho é marcado por um ritual. Na década de 1960, Victor Turner desenvolveu o pensamento de Gennep em uma teoria do ritual que tem grande importância para os estudos da performance. [...]. A fase central é a liminar — um período de tempo em que uma pessoa está “estranha e entre” categorias sociais ou identidades pessoais. É durante a fase liminar que o trabalho real dos rituais de passagem toma lugar. Nesse momento, ocorrem as transições e transformações [...]. Existem várias formas de realizar a transformação. As pessoas podem fazer juramentos, aprender tradições, vestir roupas novas, performar ações especiais, serem sacralizados ou circuncidados. [...] a fase de preparação da composição da performance é análoga à fase liminar do processo ritual. [...]. Um *limen* é um limiar ou um peitoril, uma fina faixa, nem dentro, nem fora de uma construção ou sala, ligando um espaço a outro. É mais uma passagem/corredor/via do que um espaço em si mesmo. Em performances rituais e estéticas, o espaço sutil do *limen* é expandido em um amplo espaço, de forma real, bem como conceitual. O que, normalmente, é apenas um “estar entre”, torna-se o

local da ação. E, no entanto, essa ação permanece, para usar a frase de Turner, “*betwixt and between*” (o intermediário). Ela é ampliada no tempo e no espaço e ainda mantém a sua qualidade peculiar de passagem ou temporalidade (Ligiéro, Schechner, 2012, p.58-64).

Eleonora Fabião considera esse *entre* como um espaço-tempo de *indeterminação*.

“Entre” não é lá, nem cá; não é antes, nem depois; [...] “entre” não é, pois acontece como espaço-tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo em transição. Estar “entre”, sugiro, é a própria condição do corpo vivo. Estamos vibrando entre nascimento e morte. Estamos formando e sendo formados por forças sociais e históricas, por cada uma e todas as relações que vivemos. Estamos em permanente movimento (Fabião, 2013, p.XIII).

O *entre* está na *liminaridade* e sugere o devir, a mistura, o significante flutuante, a passagem de um estado a outro. Experiências contemporâneas transitam sobre concepções da *não-forma* na arte e para além dela; discussões sobre gênero, raça, nacionalidade, cultura, classe social, tecnologia, sexualidade, espiritualidade e criatividade são recorrentes temas *em transição*. Tempo em que paradigmas rígidos estão em vias de transformação, de antigos entendimentos sobre o mundo para o que está por vir, reconsiderando pilares que sustentaram as hegemônicas relações socioculturais até a virada do século XXI, em direção a esse devir outro, que ainda não sabemos o que é, justamente por estarmos vivendo esse gigantesco hiato que caracteriza os tempos atuais.

A troca de pele<sup>11</sup> mítica, bastante presente nas tradições ameríndias, indica a *não-forma* das coisas, o *liminar* dos ritos de passagem, a morte e o renascimento – fundamento primordial das dinâmicas xamanísticas – potência que leva à experiência do *outramento*<sup>12</sup>: um deslocamento daquilo que era em direção ao desconhecido devir, à percepção de que tudo dança e se transforma, troca de pele e vira outro, em luta constante de perspectivas. Dessa maneira, as performatividades cênicas do xamanismo ameríndio participam da tecitura de um

<sup>11</sup> Tania Stolze Lima (2002) trata do tema da troca de pele no xamanismo dos Juruna, povo tupi do rio Xingu, em seu estudo sobre a concepção de corpo naquele povo.

<sup>12</sup> *Outramento* é uma expressão criada por Fernando Pessoa e diz respeito ao processo de diferenciação de si, de se tornar outro (*outrar-se*) a partir do encontro com a alteridade (Esperandio, 2011, p.425).

*outro teatro* que conjuga metafísicas da *predação canibal*, em uma concepção poética *antropofágico-perspectivística*, como sugere Gardel (2019, p.2-5):

o teatro brasileiro pode ser configurado segundo uma luta de perspectivas entre duas metafísicas e modos de produção inventiva [...]. As potências em luta são, por um lado, a filosofia da representação ocidental, platônico-aristotélica, direcionada para o Uno e para o Mesmo, a partir de princípios miméticos de gradações de originalidade e autenticidade, de cópia e simulacro de modelos; e, por outro, a metafísica da predação canibal, cuja relação sujeito/alteridade constrói a própria realidade, por meio de uma multipolaridade de perspectivas entredevorantes, em constante metamorfose. [...] De um lado, a coralidade dos ritos tribais e as peças-performances-poemas xamânicas, impulsionadas por uma complexa metafísica canibal; de outro, a metafísica ocidental estruturada nas formulações de representação do Uno, expressa no teatro catequético de tese teológica e raiz épica anchietano, centrado na devoração que anula a alteridade em nome do mesmo.

Muito daquilo que hoje chamamos de artes cênicas já existia entre as culturas pré-colombianas: eram praticadas de variadas formas e carregavam múltiplos sentidos e significados, só não eram nomeadas e entendidas da mesma maneira como faziam os europeus com seu teatro. De acordo com as teorias arqueológicas mais aceitas a respeito das migrações paleomesolíticas para o Novo Mundo – que sustentam a ancestralidade xamânica eurasiática dos ameríndios (Furst, 1976) –, desde que os primeiros povos chegaram para habitar o continente, praticaram seus ritos, mitos, festas, danças, cantos, contos, lutas e jogos, elaboraram seus instrumentos musicais, adereços e adornos corporais, sistemas simbólicos de pinturas sobre seus corpos e cavernas e todo um *complexo xamânico de práticas cênicas* (Furst, 1976) que cumpria variados papéis entre os povos antigos, como o de ensinar, proteger, cultivar, antever, curar, negociar, divertir, treinar, agregar, consagrar, socializar, festejar, vingar, entre outros.

Tais reflexões sobre as artes da cena e da/o xamã, considerando que ambas estão presentes em culturas de todo o mundo, levam, por conseguinte, a compreensões múltiplas quanto ao tema. Ator/atriz e xamã sugerem entendimentos tão variados que se faz necessário estabelecer recortes específicos. No entendimento de Margot Berthold, existe uma similaridade entre as funções culturais do/a xamã e aquelas dos/as artistas da cena:

O xamã que é o porta-voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira (Berthold, 2001, p.1).

Richard Schechner demonstra notável simpatia por culturas xamânicas ao discutir o trabalho dos intérpretes e o sentido das artes cênicas; aponta evidências históricas e estruturais que conectam teatro e xamanismo na Grécia, China, Japão, Índia, Coreia e em culturas onde identifica cerimônias *proto-teatrais* na Europa, Oriente Médio e Américas, aproximando ator/atriz e xamã no que entende ser substancial para ambas as figuras, a *transformação*:

Um xamã é o transformador = aquele que é transformado = o substituto = o elo = aquele que conecta diferentes domínios da realidade = aquele que facilita a mudança incorporando a mudança = aquele que, mudando a si mesmo, ajuda os outros a mudar. O xamã é um transformador profissional e muito parecido com o ator de teatro<sup>13</sup> (Schechner, 1973, p.180).

Em seu trabalho como ator, pesquisador e professor, Mark Olsen repousa um olhar sobre a arte do ator/atriz a partir de uma perspectiva espiritual e xamânica:

na antiguidade, o ator esteve abertamente vinculado aos processos espirituais. No Egito, na Grécia, na Pérsia, na Suméria e, virtualmente, em todas as religiões tribais xamanísticas, o trabalho do ator era sagrado e uma contribuição inquestionável para a elevação da alma. Isto permanece como uma potencialidade até hoje, sendo que apenas o seu vínculo foi obscurecido por uma série de fatores, não sendo, porém, o menor deles as noções errôneas sobre o que, atualmente, significa o trabalho espiritual (Olsen, 2004, p.4).

Gilberto Icle, em *O Ator como Xamã* (2010), confere um foco distinto sobre o qual eu trabalho; para ele, as aproximações entre ator/atriz e xamã se dão enquanto metáfora. Segundo o autor, a ideia do/a xamã resume sua tese, na qual discute a “diversidade de configurações que a consciência humana é capaz de produzir para constituir, dar-se conta e repetir comportamentos espetaculares

---

<sup>13</sup> A shaman is the transformer = the one who is transformed = the surrogate = the link = the one who connects different realm of reality = the one who facilitates change by embodying change = the one who by changing himself helps others change. The shaman is a professional transformer, and very much like the theater performer. (Tradução nossa)

sistematizados” (Icle, 2010, p.XIII), mas ele não apresenta uma definição sobre xamã, nem sobre a que cultura xamânica se refere, nem quais ferramentas/técnicas do êxtase que o/a intérprete da cena poderia eventualmente utilizar. O livro discute mais oficinas de *clown* e a psicopedagogia piagetiana, do que a relação entre ator/atriz e xamã; fundamenta-se em concepções exclusivamente ocidentais a respeito da consciência humana e traz uma erudita visão sobre o palhaço (inclusive utiliza o termo *clown*<sup>14</sup>), não apresentando qualquer concepção xamânica acerca dos estados da mente nem sobre o *palhaço sagrado* (presente em diversas tradições xamânicas). Diferencia estados cotidianos dos extra-cotidianos<sup>15</sup>, com uma ideia *sobre alteração* da consciência e de trânsito entre mundos que permitem trazer aos humanos comuns, histórias míticas de outro tempo e espaço. O xamanismo ameríndio não trabalha com essas divisões estanques ao tratar dos mundos interpenetrantes e do tempo mítico, que não é cristalizado mas passível de ser alterado pela atividade da/o xamã.

Interesso-me por uma relação mais íntima, experiencial e concreta entre as figuras do/a ator/atriz e do/a xamã, tangenciando o "binômio teatro e espiritualidade, o ato artístico devocional; a atuação canalizada, iluminada; a ritualidade que proporciona o transe consciente – o êxtase, a cura" (Keiserman, 2021, p.3). Minha busca se dá por meio de uma concepção de teatro mais expandida e performativa, não-mimética, extra-ocidental e xamânica; investigo outras poéticas da cena e outros sentidos da arte, diferentes do olhar que coisifica tudo e faz da arte uma mercadoria (Debord, 2003). Esforço-me por encontrar rotas de fuga às visões de teatro enquanto atividade circunscrita à preparação de uma obra em que se inclui o trabalho do/a autor/a, diretor/a, equipe técnica e intérpretes para que uma história seja comunicada a um público; diálogo com

---

<sup>14</sup> O *clown* segue a tradição europeia de máscaras, remontando à *comedia dell'arte*, fundamentalmente popular em sua origem e posteriormente desenvolvida de modo erudito por diretores-pedagogos de teatro no século XX (Copeau, Decroux, Lecoq e Gaulier), chegando ao Brasil através do trabalho (dentre outros) de Luis Otávio Burnier (UNICAMP). *Comedia dell'arte* é resultado de séculos de movimentos culturais nômades, de rua, que mesclou uma infinidade de referências sobre a utilização ritual de máscaras, presente em toda a Europa medieval e que nascia de misturas entre aspectos animais e humanos, dos tipos de personalidades e de extratos sociais característicos daquela época. Certamente aquelas máscaras ancestrais remontam a costumes xamânicos, no entanto, as conexões entre o *clown* contemporâneo com sua ancestralidade xamânica não são tão evidentes e fáceis de se demonstrar, vide o esforço de Gilberto Icle.

<sup>15</sup> Mantém com isso uma discussão tipicamente capitalista sobre a vida, segmentando-a, distinguindo o exercício cotidiano da arte (presente em comunidades tradicionais) do lugar destacado que a arte ocidental mercadológica se propõe a ter, desvinculada do cotidiano (Debord, 2003).

conceitos *expandidos* sobre a cena (Krauss, 1979; Quilici, 2014) e com estudos da performance/ritual de diferentes povos (Schechner, 1973; Artaud, 1985; Bião, 2017; Cesarino, 2011; Ligiéro, 2012; Bauman, 2014; Graham, 2018).

Retomo a etimologia da palavra grega *theatron* (lugar de onde se vê), pois entendo que observar o outro agindo em situação de autoexposição já se configura potencialmente como teatro. Peter Brook (2002), de maneira simples e potente, sintetiza o fenômeno teatral como o ato de uma pessoa observar outra em ação em algum espaço por um tempo determinado, alargando sobremaneira as possibilidades cênicas.

Ao escrever sobre os aborígenes australianos, Schechner (1973) explica que quando o jovem é convocado a participar dos ritos ancestrais, preparam-se para *performar* danças e cantos tradicionais que estão habituados desde crianças, podendo sonhar com novas danças e cantos e com mestres antigos vindo *iniciar* as crianças, não as *ensaiar*. Isso se diferencia bastante da forma e do sentido de ensino e prática das artes que temos, em geral, no Ocidente:

Entre os aborígenes australianos, não há necessidade de ensaiar ou executar oficinas. Quaisquer apresentações que os pequenos bandos aborígenes, amplamente dispersos, realizem, são realizadas por si mesmas; falando corretamente, não há audiência. E não há necessidade de fazer nada de especial em ensinar os passos da dança ou as músicas. Essas crianças vêem e ouvem desde o nascimento. Ou eles têm sonhos que revelam a forma e as palavras de novas danças e músicas. Ou, quando as cerimônias estão próximas, os homens levam os meninos para um local isolado e mostram-lhes as danças, ensinam-lhes os cânticos, educam-nos na tradição da tribo. Os meninos são iniciados, não ensaiados: juntam-se aos homens naquilo que os homens há muito tempo sabem e fazem. [...] Assim, uma função da preparação é manter o contato com a tradição, o passado, os Ancestrais, o Tempo dos Sonhos: O Presente Eterno. Essa função histórica [...] é especialmente importante em culturas não alfabetizadas, onde o passado não pode ser depositado em livros. Preparação = tradição-em-ação<sup>16</sup> (Schechner, 1973, p.175-176).

---

<sup>16</sup> Among the Australian aborigines there is no need to rehearse or run workshops. Any performances the widely scattered, small aborigine bands do are done for themselves; properly speaking there is no audience. And there is no need to do anything special about teaching the dance steps or songs. These the children see and hear from birth. Or they have dreams that reveal the shape and words of new dances and songs. Or, when the ceremonies are near, the men take the boys to a secluded spot and show them the dances, teach them the songs, educate them in the lore of the tribe. The boys are initiated, not rehearsed: They join the men in what the men for a long time have known and done. [...] Thus, one function of preparation is to keep the contact with tradition, the past, the Ancestors, the Dream Time: The Eternal Present. This historic function [...] is especially important in non-literate cultures where the past cannot be deposited in books. Preparation = tradition-in-action. (Tradução nossa)





Os sonhos também ocupam um lugar especial nas tradições ameríndias, conforme relata Ailton Krenak:

queria comunicar a vocês um lugar, uma prática que é percebida em diferentes culturas, em diferentes povos, de reconhecer essa instituição do sonho não como experiência cotidiana de dormir e acordar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para nossas escolhas do dia a dia. Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades. [...] uma disciplina relacionada à formação, à cosmovisão, à tradição de diferentes povos que têm no sonho um caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas [...] como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar. Assim como quem vai para uma escola aprender uma prática, um conteúdo, uma meditação, uma dança, pode ser iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar do sonho. Alguns xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou têm passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente (Krenak, 2019, p.51-67).

A compreensão simbólica e espiritual dos sonhos é conquistada de forma gradual, explicam Bruce Albert e Davi Kopenawa (2015); ela se dá em linguagem poética e oracular, exigindo treinamentos xamânicos para aprender a decifrar sua comunicação. Os que se dedicam a estudar o *tempo do sonho* não são como aqueles que dormem como

machados largados no chão de uma casa. Enquanto isso, no silêncio da floresta, nós, xamãs, bebemos o pó das árvores *yãkoana hi*, que é o alimento dos *xapiri*. Estes então levam nossa imagem para o tempo do sonho. Por isso somos capazes de ouvir seus cantos e contemplar suas danças de apresentação enquanto dormimos. Essa é nossa escola, onde aprendemos as coisas de verdade (Albert, Kopenawa, 2015, p.76-77).

Laura Graham trabalhou por uma década com o povo Xavante na aldeia Éténhiritipa, em especial sobre as *performances de sonhos* que os pajés realizam coletivamente com os moradores da comunidade; uma tradição mantida desde que os longínquos ancestrais os ensinaram a ritualizar os sonhos míticos, muito antes de qualquer contato com a civilização branca e sua forma de entender e de

fazer teatro, evidenciando uma linguagem cênica própria dos Xavante. Graham descreve que pela manhã, de tempos em tempos, quando percebem que é chegada a hora, os xamãs mais velhos se reúnem em uma clareira aberta pelos jovens recém-iniciados, para contarem-cantando os sonhos míticos que tiveram, com suas polifônicas vozes sobrepostas, tecendo coletivamente o enredo onírico. O sonho ancestral é ritualizado na praça central da aldeia, com a participação de toda comunidade, por meio de músicas, danças, narrativas, personagens, celebração, adornos, pinturas corporais, gestos e outras ferramentas cênico-rituais que borram a noção de tempo, misturando o presente e o tempo da criação, compondo o mítico e onírico *teatro do povo* Xavante (Graham, 2018).

Um teatro-ritual que não *representa* o enredo sonhado, mas *atualiza* o mito revelado nos sonhos dos pajés, em que os envolvidos na *performance* (praticamente todos os que vivem na aldeia, pois não há divisão entre artistas que fazem e *público* que assiste) estarão *co-criando* tanto o sonho quanto o mito, pois serão canal das forças/manás dos ancestrais imortais (responsáveis pela criação Xavante), trazidas pelos pajés para comunicar ritualisticamente seus saberes e educar a comunidade por meio do rito, da arte e dos sonhos performados. Os pajés-sonhadores decidem quais padrões gráficos de pinturas corporais serão utilizados na *performance do sonho*, pois deverão ser os mesmos que cobriam os corpos dos ancestrais nos sonhos, para que os participantes possam vir a ser os próprios ancestrais e não *representá-los* na performance ritual do sonho coletivo dos pajés. Assim, para a cultura Xavante, sonho, mito e rito participam de um *complexo xamânico de práticas cênicas* de co-criação coletiva que confere significados e significantes outros ao exercício performativo.

Seja diante de um espetáculo tradicional de raiz europeia – que encontrou seu apogeu no Neoclassicismo francês do século XVIII, em que o seletto público se mantém em silêncio e imóvel na poltrona, dentro de uma sala fechada, pronto para receber a história que *brotá* diretamente dos/as atores/atrizes no palco –, ou diante de um ritual ameríndio – em que a/o pajé narra-canta-dança suas peripécias diplomáticas no plano mítico mutável, emprestando seu corpo/voz a diferentes consciências e perspectivas, reafirmando o permanente devir à comunidade que participa ativamente do ritual e reage ao que a/o pajé compartilha

de sua viagem extática –, nos deparamos, em ambos os casos, com modos distintos de comunicação por meio da presentificação corporal na performatividade cênica, em que inventam, cada povo à sua maneira, significantes e significados. No caso das poéticas cênicas ameríndias, muitas vezes a ação da/o xamã ocorre em meio ao cotidiano de sua comunidade, sem necessariamente algum vínculo com rituais, pois a frequência das vibrações psíquicas da/o xamã se mantém expandida, sem a divisão estanque entre arte e vida, matéria e espírito, natureza e cultura, cotidiano e extra-cotidiano, um caminho do qual, o teatro praticado pela tradição erudita euro-americana, começa a trilhar.

## Referências

- A ÚLTIMA FLORESTA. Direção: Luiz Bolognesi. Produção: Gullane e Buriti Filmes. Brasil: Gullane Distribuidora, 2021. Espaço Itaú de Cinema.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALBERT, B.; KOPENAWA, D. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AMARAL, J. P. P. *Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial*. Brasil: Dissertação (Mestrado) - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 2015.
- ANDRADE, O. *Obras Completas VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ARTAUD, A. *Os tarahumaras*. Tradução Anibal Fernandes. Lisboa: Relógio D'Água, 1985.
- BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. *Revista Sociedade e Estado*, v.29, n.3, p. 727-746. Brasília: 2014.
- BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, et al. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BIÃO, A. Um mesmo estado de graça - o teatro e candomblé da Bahia. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, n. 2, p.003-012, 2017. Acesso em: 12 jan. 2022. DOI: 10.5965/1414573101021998003.
- BOURRIAUD, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução



Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BROOK, P. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução Antônio Mercado. 3a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CESARINO, P. N. *Oniska: Poética do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011.

CLOTTE, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. *Los chamanes de la prehistoria*. Tradução Javier López Cacher. Barcelona: Planeta, 2010.

DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad.: www.terravista.pt/IlhadoMel/1540. eBooksBrasil.com, 2003. E-book. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2022.

DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: N-1 edições, 2018.

DIÉGUEZ, I. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. Tradução Eli Borges. *Sala Preta*, São Paulo, 14(1), 125-129, 2014.

ELIADE, M. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés & Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ESPERANDIO, M. R. G. A capacidade de outrar-se – diferenças como desafio para a prática do cuidado e aconselhamento pastoral. *Revista Pistis Praxis PUCPR*, Curitiba, v.3, n.2, p.425-447, 2011.

ESPINOSA, B. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FABIÃO, E. Prefácio. In: BONFITTO, M. *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2013.

FISCHER, E. *A Necessidade da Arte*. Tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FISHER-LICHTE, E. *The Transformative Power of Performance*. New York: Routledge, 2008.

FURST, P. T. *Alucinogénios e cultura*. Tradução Manuel Bárcia. Lisboa: Editora Ulisseia, 1976.

GARDEL, A. Poética Antropofágico-Perspectivística para uma Re-Visão do Teatro Brasileiro: a cena de origem. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.9, n.2, p.1-27, abr. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/78857>. Acesso em: 12 jan. 2022.

GENNEP, A. *Os Ritos de Passagem*. Tradução Mariano Ferreira. 3a ed. Petrópolis:

Vozes, 2011.

GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GRAHAM, L. R. *Performance de Sonhos: Discursos de Imortalidade Xavante*. Tradução Fernando de Luiz Brito Vianna. São Paulo: Edusp, 2018.

ICLE, G. *O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KEISERMAN, N. W. Em busca de uma pedagogia dos afetos e de uma peça-meditação. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-24, 2021. Acesso em: 13 jan. 2022. DOI: 10.5965/1414573101402021e0109

KRAUSS, R. *Sculpture in the expanded field*. In: October 8, New York, (spring) 1979.

KRENAK, A. As alianças afetivas (entrevista a Pedro Cesarino). *Incerteza Viva*. Dias de estudo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

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

LIGIÉRO, Z. (Sel/Org); SCHECHNER, R. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Tradução Augusto R. S. Junior, et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIGIÉRO, Z. Outro Teatro: Arte e educação entre a tradição e as experiências performáticas. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 13, n. 19, p. 15-28, 1 out. 2018. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1319.15-28>

LIMA, T. S. O que é um corpo? *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v.22, n.1, p. 9-19, 2002.

LIMA, T. S. *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2002b.

NARBY, J. *A serpente cósmica: o DNA e a origem do saber*. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

OLSEN, M. *As máscaras mutáveis do Buda Dourado*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2004.

QUILICI, C. O campo expandido: arte como ato filosófico. *Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i2p12-21.

QUILICI, C. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.



SCHECHNER, R. *Environmental Theater*. New York: Hawthorn Books, 1973.

STENGERS, I. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.69, pp. 442-464, 2018.

SZTUTMAN, R. Prefácio. In: VIVEIROS DE CASTRO, E. Eduardo Viveiros de Castro – *Encontros*. Org.: Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

TURNER, V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal, 1982.

TURNER, V. *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Publishing Co., 1969.

UCHÔA, M. V. B. *O multinaturalismo ameríndio e a virada ontológica na filosofia contemporânea*. Uma visão pós-correlacionista da Natureza. *Ensaio Filosóficos*, v.15, 2017.

VINCENT, N. Mundos incertos sob um céu em queda: o pensamento indígena, a antropologia e a 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza viva. *Revista de Antropologia*, v.60, n.2, pp. 653-661, São Paulo: 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Eduardo Viveiros de Castro – *Encontros*. Org.: Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

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

Recebido em: 13/01/2022

Aprovado em: 07/03/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)