



Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Atuar-atuado: cena, pajelança e uma possível rotação de perspectiva

Katia Brito

Para citar este artigo:

BRITO, Katia. Atuar-atuado: cena, pajelança e uma possível rotação de perspectiva. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0116>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticat



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



Atuar-Atuado: cena, pajelança e uma possível rotação de perspectiva¹

Katia Brito²

Resumo

“Atuado” é o termo usado na Pajelança Cabocla de Pena e Maracá para se referir ao corpo em performance da pajé. Este artigo trouxe a proposição de uma aproximação dessa prática e algumas reflexões sobre os possíveis diálogos da noção de *atuado* com a contemporaneidade das artes cênicas e performativas. Para tanto, partiu-se da hipótese de que esse cruzamento oferece elementos com valor de fertilidade para uma cena que ensaia novos modos de pensar e ver os mundos. A proposição se origina do encontro da autora deste artigo com a memória da própria avó, pajé cabocla de pena e maracá, e imbricou trabalhos de campo no Marajó com questões das Artes da Cena e pensamentos que discutem e desdobram o conceito de perspectivismo ameríndio.

Palavras-chave: Pajé. Corpo. Artes da Cena. Antropologia.

Act-be acted: scene, pajelance and a possible perspective rotation

Abstract

"Atuado" is the term used in *Pajelança Cabocla de Pena and Maracá* to refer to the body in pajé performance. This article brought the proposition of an approximation of this practice and some reflections on the possible dialogues of the notion of actuated with the contemporaneity of performing and performing arts. To this end, it was hypothesized that this crossing offers elements with fertility value for a scene that rehearses new ways of thinking and seeing the worlds. The proposition came from the meeting of the author of this article with the memory of her grandmother, *a pajé cabocla de pena and maracá*, and imbriced fieldwork in the Marajó with questions of the Arts of Scene and thoughts that discuss and unfold the concept of Amerindian perspective.

Keywords: Pajé. Body. Performing Arts. Anthropology.

¹ Revisado por Francine Natasha Alves de Oliveira (graduada em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei; mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei; doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora).

² Atriz, performer e encenadora. Doutoranda em Arte Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO. Graduada em teatro pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Foi aluna de Klaus Vianna. Em 2020, iniciou o processo de criação da palestra performance Corpo Atuado, em que é roteirista, diretora e atriz.

 regina-katia@uol.com.br

 <http://lattes.cnpq.br/3362019703590679>  <https://orcid.org/0000-0001-8974-8493>



Actuar-ser actuado: escena, pajelance y una posible rotación de perspectiva

Resumen

“Actuado” el término utilizado en la Pajelança Cabocla de Pena y Maracá para referirse al cuerpo ejecutante del chamán. Este artículo trajo la proposición de una aproximación a esta práctica y algunas reflexiones sobre los posibles diálogos de la noción de actuado con la contemporaneidad de las artes escénicas. Para ello, partimos de la hipótesis de que este cruce ofrece elementos con valor de fecundidad para una escena que ensaya nuevas formas de pensar y ver los mundos. La propuesta surgió del encuentro de la autora de este artículo con la memoria de su propia abuela, chamán cabocla de pena e maracá, y trabajo de campo imbricado en Marajó con cuestiones de las Artes Escénicas y pensamientos que discuten y despliegan el concepto de perspectivismo amerindio.

Palabras clave: Chamán. Cuerpo. Las artes escénicas. Antropología.



O Corpo Atuado, o Encantado e a ideia de uma economia da corporalidade

Meu dom é pajé. Olha, ser pajé é se atuar em índio, aves, peixe, todos seres encantados (Pajé Roxita).

Nas grandes Antilhas, alguns anos após a descoberta da América, enquanto os espanhóis enviavam comissões de investigação para pesquisar se os indígenas tinham ou não uma alma, estes últimos dedicavam-se a imergir brancos prisioneiros, a fim de verificar, após uma vigília prolongada, se seu cadáver estava ou não sujeito à putrefação (Lévi-Strauss, 1993 [1973], p.334).

O arquipélago do Marajó³, há milhares de anos, é palco para a prática da pajelança, como atesta a arte da cerâmica marajoara. A cerâmica produzida no Marajó no período entre 400 e 1400 d.C. carrega em suas peças e ruínas muito da memória do ritual. A arqueóloga Denise Pahl Schaan observa:

[...] produziam toda uma variedade de objetos rituais tais como banquinhos para os pajés e chefes, estatuetas usadas em rituais de cura, pingentes, ornamentos para lábios e orelhas, assim como frascos e uma espécie com um canudo para ingestão de drogas alucinógenas. [...] Para transmitir ideias transcendentais ou cosmológicas e realizar a ponte entre o natural e o sobrenatural (Schaan, 2005, p.27).

No Brasil, o fenômeno do xamanismo é também conhecido como pajelança (Langdon, 1992, p. 65). O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro assim define o xamanismo amazônico:

O xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, 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 (Viveiros de Castro, 2002, p.310).

³ O arquipélago do Marajó está localizado ao norte do estado do Pará, Brasil, 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.

Na Ilha de Marajó é possível encontrar, ainda hoje, uma diversidade e quantidade significativa de pajelanças, de forma que, sempre que mencionar a pajelança ao longo do artigo, estarei me referindo especificamente à *pajelança cabocla de pena e maracá*, que acontece na cidade marajoara de Soure. Essa pajelança 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). Esse termo revela duas imagens, a do mato e a da retirada de algo ou alguém que, sendo originário do mato, foi habitar outro território. Tendo em vista a etimologia da palavra, é possível pensar o caboclo como um compósito de povo da floresta e da cidade⁴. A pajé cabocla de pena e maracá Roxita⁵, que acompanhei em trabalho de campo – e sobre quem me deterei mais adiante –, explica que um dos diferenciais 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 maracá, que reina absoluto no ritual. O maracá é um corpo precário, extremamente leve, oco, que contém sementes ou pedrinhas, fragmentos de vida, com som instável, titubeante, frágil.

O maracá, como “recipiente e caminho”, é uma noção que faz parte do discurso da cultura dos povos Waiãpi, destacado no trabalho da antropóloga Dominique Tilkin Gallois. Essa ideia contribui para uma aproximação da 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

⁴ Neste artigo, detenho-me à pajelança cabocla de pena e maracá que acontece em Soure, na Ilha de Marajó. Podemos encontrar um estudo aprofundado sobre pajelanças caboclas no trabalho do antropólogo Heraldo Maués (1995; 1999).

⁵ Entrevista concedida por Roxita à autora em agosto de 2017, no âmbito da pesquisa de mestrado *Corpo Atuado: aparições xamânicas na Amazônia Marajoara* (Brito, 2019), defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). A conversa ocorreu no barracão em que trabalha realizando sessões xamânicas, localizado dentro da mata, em um sítio no bairro de Tucumanduba, na cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.



respeito especial (Gallois apud Langdon, 1996, p.44).

Ao presenciar sessões de pajelança no contexto de trabalho de campo, entre 2017 e 2020 – inicialmente no âmbito do mestrado e, depois, do doutorado⁶ –, passei a entender que os maracás, assim como os pajés, são corpos ambíguos que transitam em uma condição de sagrado e não sagrado. O maracá, quando parado, estável, é um instrumento qualquer que fica em cima de um móvel na casa da pajé, assim como faz o povo Waiãpi. Para estar sagrado é indispensável que a condição de seu corpo seja alterada, ou seja, que de estável se torne instável, que o equilíbrio ceda ao desequilíbrio provocado pela ação da pajé, que vibra o maracá, ação que implica também que o maracá vibre a pajé.

Nas sessões de pajelança que presenciei antes de o maracá chegar à mão da pajé, ela vibra seu corpo e faz um movimento com a mão, como se já estivesse com o chocalho. Quando ele chega à sua mão, através do assistente, tenho a sensação de ver a materialização de um corpo que já estava ali; assisto a uma ausência que vira presença diante de meus 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. Antes de conectar a pajé cabocla de *pena e maracá* ao maracá, a assistente defuma ambos, purificando seus corpos com as plantas. 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. É possível pensar o maracá e a pajé como um só corpo, criado a partir da sobreposição de estados e propriedades heterogêneas que, ao vibrarem, às vezes chocalham como os guizos de uma cobra cascavel e às vezes parecem emitir uma música feita com grânulos de cristal.

Na pajelança de *pena e maracá*, como o nome indica, além do maracá, não pode faltar a pena. A pena, ou o penacho, é um amarrado de penas de pássaros que às vezes se encontra acoplado ao maracá, às vezes separado dele. As penas

⁶ Pesquisa de mestrado intitulada *Corpo Atuado: aparições xamânicas na Amazônia Marajoara* (Brito, 2019), defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). A pesquisa de doutorado, que tem como título *Atuar-Atuado: cena e pajelança*, está em curso na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP).



de pássaros têm um papel relevante para o acontecimento do ritual, ao contribuírem para que a pajé possa viajar para outros mundos. No entanto, é notável que só participam do acontecimento da pajelança as penas oriundas de aves que estão vivas e em liberdade. As relações entre as penas e o voo da pajé acontecem com a condição de que esses elementos tenham origem em pássaros que continuam a voar.

A pajé cabocla de pena e maracá Roxita conta⁷ que, há décadas, usa no ritual as penas que caem da passarada que voa livre durante o dia e à noite, na vastidão das praias, campos e matas da Ilha de Marajó. Há, ali, uma imensidão de pássaros de todas as cores e tamanhos. 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 do qual se originam. Aqui, torna-se evidente 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 da arara, abre os caminhos para que a alegria e a eloquência da ave 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. Ademais, “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 do escritor Dalcídio Jurandir:

Tremia o maracá espanado com rabo de ararauara⁸. [...] Ormindá 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 caruana⁹ cantou, numa voz fanhosa (Jurandir, 1978,

⁷ Entrevista concedida por Roxita à autora em agosto de 2017 no barracão localizado no sítio Dois Irmãos, no bairro do Tucumanduba, Soure, no Pará.

⁸ A ararauara é uma ave semelhante à garça.

⁹ O historiador das religiões e antropólogo Heraldo Maués explica que “caruanas” é uma outra forma de se referir aos encantados, acrescentando que são esses os encantados que se manifestam nos trabalhos dos pajés (Maués, 1995). Segundo a pajé Zeneida Lima, “caruanas são energias viventes sob as águas, conforme a concepção da Encantaria cultuada pelos índios marajoaras. Eles manifestam-se no pajé, que se torna um instrumento da natureza e pode servir às ações de quem o procura” (Lima, 2002, p.231).

p.114).

Figura 1 – Pajé cabocla de pena e maracá Roxita trabalhando em espaço aberto na cidade de Soure, Ilha de Marajó



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2017. Foto: Paulo Furtado

O contato inicial com essa pajelança aconteceu pelo encontro com a memória de minha avó paterna, Benvinda, uma pajé cabocla de pena e maracá que nasceu nos anos 1920 em um lugar desconhecido da Ilha de Marajó. Muito do que se refere a ela é nebuloso, mas é certo que ela se fez pajé¹⁰.

Na tentativa de me aproximar de Benvinda, o primeiro rastro chega a mim por

¹⁰ Trata-se de um feito que implica ser continuamente refeito. É importante ressaltar que não se é pajé e, sim, se está pajé. *A palavra vem de paié*: “Assim, o próprio significado da palavra pajé, nos idiomas Tupi, está ligado ao conceito de possuidor de poder” (Langdon, 1996, p.27).



meio da memória de seu filho – meu pai –, uma memória de vestígios, partida, deteriorada. Aos dezessete anos, a jovem Benvinda migrou do Marajó em direção ao continente; como tantas e tantos, foi em busca de trabalho para arriscar lograr mais que a subsistência. Na mala de papelão levou o maracá, o penacho, os cantos e as práticas de suas ancestrais. Não tenho informações de como ela viveu os seus primeiros anos na capital paraense, apenas sei que conquistou a posição de enfermeira e se manteve pajé. Sete anos depois, pôde buscar o filho para viver com ela em Belém. Quando tinha possibilidade, a enfermeira-pajé andava por dias na Belém-cidade-floresta, acompanhada unicamente da criança, até chegar a lugares velados, cabanas no caminho que a mata perdia, para cantar, dançar, fumar, beber, viajar para outros mundos, *atuar-se* no Outro. Mas essas práticas só aconteciam nos intervalos do seu trabalho no hospital. Na maioria das vezes, confinava os atos da pajelança em um ínfimo quarto na casa em que vivia.

Benvinda morreu aos trinta e seis anos de uma doença que a asfixiou; morreu por não conseguir mais respirar. A pajé deixou uma dor, mas também uma presença construída pela ausência e pelo silêncio, e uma voz que se torna audível e volumosa cada vez que se une a tantas outras vozes de mulheres pajés, anônimas como ela, que, por meio da prática da pajelança, desestabilizam instituições e paradigmas muitas vezes forjados em imaginários opressivos, que consideram ilegal o corpo que existe em *diferença*.

O termo “atuado”, ouvido por mim em trabalho de campo, instigou a pesquisa e as imbricações dessa prática com as Artes da Cena. *Está atuada*, é assim que diz o caboclo marajoara ao se referir à condição da pajé cabocla de pena e maracá no momento em que seu corpo em performance cruza as barreiras corporais, altera-se e sobrepõe perspectivas, como é possível observar na fala da pajé Zeneida Lima: “Rodopiou, oscilou o corpo e mudou o ritmo respiratório. Estava atuado” (Lima, 2002, p.174).

A pajé é aquela que, no contexto caboclo e ameríndio, está mais capacitada a transitar por entre modos de existir, inclusive interespécies, a ver com outros olhos o visível e o invisível, a escutar com os ouvidos do Outro, a falar as palavras do Outro. Uma possível leitura para a noção de “Outro”, presente neste artigo, corresponde à ideia de que o “Outro” é o sujeito ativado por um ponto de vista



distinto daquele ocupado por “Eu”, noção depreendida do perspectivismo ameríndio, tal qual pensado pelos antropólogos Eduardo Viveiros de Castro (2002) e Tania Stolze Lima (2011). Viveiros de Castro, para pensar o conceito de perspectivismo ameríndio, observa que a perspectividade é a capacidade de ocupar um ponto de vista, ressaltando que este não é, senão, diferença, que, para o ameríndio, é dada pela especificidade dos corpos: “[...] ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito. [...] o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista” (Viveiros de Castro, 2002, p.323).

Roxita, uma das pajés que acompanhei em trabalho de campo na cidade marajoara de Soure, no período entre 2017 e 2020, apresenta uma habilidade incontestável na arte de passar de uma perspectiva a outra. A pajé, registrada como Irandilva, nasceu com os lábios roxos e, por esta particularidade, logo virou Roxita, e assim é conhecida por todos no Marajó e em alguns lugares fora da ilha. Ao contrário de muitos pajés que recebem seus ensinamentos de outros pajés, as primeiras orientações que Roxita recebeu vieram por meio da voz do vento, quando tinha sete anos e estava no *tempo* – que no Marajó significa estar em um espaço descoberto, ao ar livre. Desde então, quando vai ao *tempo*, ouve vozes, canções, orações e receitas de banhos e chás de ervas, conhecimentos de outros mundos e de outros tempos, transmitidos pelo vento. São saberes que nunca mais esquece, graças a uma memória prodigiosa, que permitem a ela, orgulhosa, fazer qualquer operação matemática “de cabeça” e aprender, escutando uma só vez, qualquer texto ou canção. Tem trinta e dois filhos, sendo cinco deles biológicos, além de netos e bisnetos. Cuida também de uma creche, que atende a cerca de cento e cinquenta crianças. Hoje, com cerca de setenta anos, essa mulher de mais ou menos um metro e sessenta, pele cor de barro molhado, musculatura forte, lenta, silenciosa, que olha de revés, atua-se em peixe, pássaro, criança, índio, vaqueiro. Eles cantam, dançam, falam e percebem, por meio do corpo em performance da pajé, em companhia de um público predominantemente constituído pela comunidade em que ela vive, a qual é composta de existentes visíveis e invisíveis, humanos e não-humanos, e pelos reinos vegetal, animal e



mineral.

A postura e a atitude corporal da pajé Roxita quando atuada em quase nada lembram a bisavó que é possível encontrar diariamente nas ruas de Soure. 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 Antônio, no peixe Tralhoto, na árvore Jurema, na índia Mayara. Sua habilidade vem sendo construída ao longo de seis décadas de trabalho e por saberes de seus antepassados indígenas sedimentados por séculos. Parte de seu público é formado por 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 vibre seu corpo e seu maracá em torno de seus corpos, que os envolva com a fumaça de seu charuto e os acalante com sua voz que, com a força e suavidade do vento, sopra suas feridas. A pajé Roxita enuncia:

Meu dom é pajé. Olha, ser pajé é se atuar em índio, aves, peixe, todos seres encantados. Encantado é aquelas, é, vamo dizê, o peixe, [pausa] eu tenho um encantado que se chama, é, [tempo] o tralhoto. É um peixe. O tralhoto. Ele vem ele canta, ele fala. Tenho o Jacundá é um peixe. Tem o seu bem-te-vi é um pássaro. E outros e outras assim. São encantados. Olha, tem... na encantaria tem de tudo. É um mundo como o nosso aqui. Nós vivemos nesse mundo com várias pessoas, vários animais, é como no fundo. Têm tipo assim o mundo da encantaria, é tipo uma cidade. Lá tem todos aqueles seres que já viveram e que hoje são encantados. [...] Eles aparecem nesse mundo através da pajelança, do pajé. Às vezes, tem pessoas que vê um pássaro e diz 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, têm visão e pode ver que qualquer pássaro que vem da encantaria é diferente. O pajé ele tem visão, tem ouvido, ele ouve o tempo, o vento, coisas da encantaria, enquanto uma pessoa que não tem o dom (Roxita, 2017¹¹).

Como é possível depreender do relato da pajé Roxita, uma das principais

¹¹ Entrevista concedida à autora em agosto de 2017 na residência da pajé, localizada na Sexta Rua, bairro da Macaxeira, centro da cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

características dos Encantados na pajelança cabocla de pena e maracá é que eles não morrem, encantam-se. O antropólogo Heraldo Maués observa: “[...] *Não sendo espíritos*, 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.196 – grifo nosso). O termo “espírito”, usado por Maués (1995), merece atenção, pois tem várias acepções e muitas vezes é empregado pela falta de um vocabulário que corresponda à ideia que se quer colocar em jogo. 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; Albert, 2015, p.620).

Figura 2 – Pajé Roxita momentos antes de atuar seu corpo



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2017. Foto: Paulo Furtado.

Sobre o papel fundamental da pajé, 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; Albert, 2015, p. 201). Para se *atuar*, a pajé passa, primeiro, por uma alteração no corpo. Ao intuir um movimento de asas que se aproxima, tem a sensação 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 no Encantado e as capacidades deste vão se superpondo às suas. Se é o Mestre Bem-Te-Vi, ela se torna vaporosa e ágil, adquire uma movimentação com valor de voo e as competências de extrair a doença, o mal, o perigo, pois se vale da propriedade do bico fino e envergado do bem-te-vi que, tal qual uma pinça, chega até onde o mal está arraigado.

Essa é uma prática que vem sendo trabalhada ininterruptamente, há milênios, em busca de ampliar as capacidades dos corpos de afetar as forças do mundo e serem afetados por elas, conforme ecoado na observação de Viveiros de Castro:

[...] A Bildung ameríndia incide sobre o corpo antes que sobre o espírito: não há mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades. O caráter performado mais que dado do corpo (Viveiros de Castro, 2002, p.310).

Tendo em vista que esse ritual é regido pela comunicação predominantemente corporal, é plausível sugerir que outra de suas características é a de que não se almeja uma perspectiva significativa como final, conforme lembra o antropólogo Gregory Bateson: “[...] nesse negócio de comunicação corporal você não necessita transmitir sinais ativamente a fim de que sejam apanhados por outras pessoas. Você pode somente ser [...]” (Bateson, 2018, p.478). A pajé não tem presença, como é comum se dizer do ator, ela está presente; corpo imerso no ambiente, basta, à pajé, ser.

O centro fora do corpo

Para a pajé se atuar, ir ao encontro do Encantado, o primeiro movimento empreendido é bater as costas em uma superfície. Esse gesto a impulsiona para fora do centro de gravidade do corpo em relação à linha de gravidade perpendicular ao chão e o desestabiliza. Bater as costas é um movimento

imprescindível para o ato de virar outro, tanto que a pajé cabocla de pena e maracá também é conhecida no Marajó como “pajé Bate-Costas”.

No espaço em que acontece o ritual é imprescindível que haja uma superfície a partir da qual o corpo da pajé possa se impulsionar para ir em direção ao exterior. Pode ser uma parede, uma porta, o tronco de uma árvore, ou mesmo, como relatou a pajé Roxita¹², o corpo do assistente, que faz uma parede com as mãos para que a pajé possa usar dessa superfície para se catapultar. A pajé Bate-Costas se impõe constantemente o desafio de se desprender em busca do centro fora do corpo, um centro sempre provisório, fabricado no encontro com o Outro.

Ao realizar o procedimento de bater as costas em uma superfície, lançando-se para fora do centro de gravidade do corpo em relação à linha de gravidade perpendicular ao chão, a pajé se coloca à disposição para suportar a alteridade. Estar *atuado* implica na habilidade de perceber, agir e reagir a partir da percepção do corpo-Outro. 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 (Roxita, 2017¹³).

Assim, Roxita sente o bem-te-vi se aproximando e, pássaro-mulher, ela voa, voa para fora da fixidez das instituições, da domesticação da casa, da rigidez do salão da igreja; voa para as matas, para o céu, para o infinito de fora. Para voar como o bem-te-vi ou se arrastar como a cobra é necessário, contudo, que a pajé se mantenha presa à condição humana. Para que isso ocorra, um elemento essencial é a cinta, uma faixa de tecido confeccionada com algodão ou croatá. A cinta, na pajelança, amarra e separa, é proteção e conexão, segurança e caminho. Para me aproximar um pouco mais da concepção da cinta na pajelança cabocla,

¹² 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.

¹³ Entrevista concedida à autora em agosto de 2017 na residência da pajé, localizada na Sexta Rua, bairro da Macaxeira, centro da cidade de Soure, Ilha do Marajó, Pará.

evoco a imagem narrada por Davi Kopenawa (Kopenawa; Albert, 2015) referente ao xamanismo Yanomami, ao explicar que os sonhos dos *xapiris* deslizam pela corda da rede para entrar nos xamãs, e que, sem as cordas, os sonhos se perderiam; é impossível ser xamã sem sonhar longe e de forma inesgotável. Kopenawa (Kopenawa; Albert, 2015, p. 315) compara as cordas das redes por onde passa o xapiri às antenas por onde os sonhos descem, e conta que, por isso, os xamãs sonham rápido e alcançam terras distantes como se vissem imagens de televisão.

Assim, é possível pensar a cinta na pajelança como um elemento que possibilita à 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 seu corpo seja atraído pelo vácuo quase absoluto do espaço¹⁴.

Atuar-atuado: cena e pajelança

Tendo em vista os pressupostos de que a prática do corpo atuado, em busca do centro no encontro com o Outro, conjura a hierarquização dos seres e cria aberturas nas fronteiras ontológicas, é possível colocar a prática em diálogo com o perspectivismo ameríndio. Nesse sentido, Tania Stolze Lima observa¹⁵:

Diferentemente da tríade hierárquica cristã, totalizadora, garantia da identidade humana e de sua precedência opositiva sobre os outros animais, na tríade ameríndia a posição do meio pertence a todo aquele que a ocupa, enquanto a ocupa; ela é por isso aberta. O ponto de vista não é propriedade de x. Não creio, porém, que pudéssemos caracterizar os regimes indígenas como igualitários. Restituamos, portanto, à frase de Rosa o seu x, que sempre esteve lá para assinalar, ao modo de um “índice”, a assimetria irreduzível à forma-Estado do Um (à Identidade, ao Todo). Ele serve para representar graficamente não só a especificidade do ponto de vista contra a hierarquia como a dimensionalidade fractal do

¹⁴ Uma leitura mais aprofundada sobre a noção de cinta na pajelança cabocla de pena e maracá encontra-se na dissertação *Corpo Atuado: aparições xamânicas na Amazônia Marajoara* (Brito, 2019).

¹⁵ A frase de Guimarães Rosa evocada por Lima está no livro do autor *Ave Palavra*, de 1978. A partir dela, a autora introduz suas reflexões sobre as tríades cristã e ameríndia: “O macaco está para o homem como o homem está para x’ (ROSA, 1978). Cega para a destreza dialética de Rosa, troquei, certa madrugada, x por Espírito, sem dúvida imaginando algo provavelmente como uma escala do ser. Do macaco a Deus, passando pelo homem, obtém-se uma ordenação hierárquica orientada de um mínimo a um máximo de espírito, por meio da distribuição desigual de um valor. Mas quase instantaneamente não ficou menos evidente que a leitura cristã não era a única permitida. Os Yawalapiti, por exemplo, que dizem que gente é macaco de onça, poderiam ser tentados a trocar x por onça. Como deveríamos distinguir essas permutações, senão por seu regime de diferenças, por sua política da diferença? A onça é indiferente à diferença entre o macaco e o homem: somos macacos como os demais macacos. O macaco, por sua vez, é indiferente à diferença entre a gente e a onça: somos onças como as demais onças” (Lima, 2011, p.622).



perspectivismo indígena (Lima, 2011, p.623).

Considerando que o Encantado, esse corpo Outro em quem a pajé se *atua*, pode ser qualquer habitante do cosmos, é plausível sugerir que a noção de *atuado* forja e é forjada por múltiplos imaginários e comportamentos perceptivos. Quando empregada no campo das Artes da Cena, coloca à disposição da contemporaneidade das artes cênicas e performativas a possibilidade de rotação de perspectiva na relação entre o Eu e o Outro, rotação esta que pode ser iluminada pela observação de Antonin Artaud sobre os índios mexicanos Tarahumaras:

E nosso eu quando interrogado reage sempre da mesma forma: como alguém que sabe que é ele que está respondendo e não outro. Para o índio não é assim. Nunca um europeu aceitaria pensar que aquilo que ele sentiu e percebeu em seu corpo, que a emoção que o afetou, que a ideia estranha que acabou de ter e o entusiasmou por sua beleza não são seus, e que um outro sentiu e viveu tudo aquilo em seu próprio corpo, ou então ele se acharia louco e dele pensaríamos que se tornara um alienado. — O Tarahumara, pelo contrário, distingue sistematicamente o que é dele e o que é do Outro em tudo aquilo que ele sente, pensa e produz. Mas a diferença entre um alienado e ele é que sua consciência pessoal foi aumentada [...] (Artaud, 2020, p.12).

Após observações em trabalho de campo, passei a entender que a prática do corpo atuado dialoga com esse modo de existir observado por Artaud. Aquilo que a pajé sente e percebe em seu corpo, a emoção que a afeta, a ideia estranha que acabou de ter e a entusiasmou por sua beleza não são elementos completamente seus; um Outro pode ter sentido e vivido tudo aquilo em seu próprio corpo. A pajé trabalha ininterruptamente não só em função de distinguir o que é dela daquilo que é do Outro, mas no modo como irradiar essa diferença. É plausível supor que esse modo de atuação, que não se subordina ao princípio de identidade, às relações de causa e efeito e coloca em evidência a permanente tensão entre dentro e fora, contribui para pensar questões prementes de determinada cena contemporânea.

Essas questões dizem respeito a uma cena que busca o translado de uma composição cênica antropocentrada para uma composição que pode ser chamada “cosmocêntrica”. Trata-se de um translado que pode provocar, é possível supor,



uma desconstrução de um sistema hierárquico, assim como a conjuração da ideia de uma cena que almeja uma perspectiva significativa como final. O foco de uma rotação de perspectiva de uma composição cênica antropocêntrica para uma não antropocêntrica, não seria, é importante ressaltar, eliminar a perspectiva significativa, assim como não pretende eliminar o ator, mas desconstruir posições cristalizadas e clausuras. Assim, torna-se possível, por exemplo, uma simultaneidade de perspectivas, outros padrões de imagem e um (des)adestramento da imaginação. O professor Luiz Fernando Ramos, ao tratar do trabalho do encenador italiano Romeu Castellucci, resalta a importância de problematizar os padrões correntes de administração de imagem e de adestramento da imaginação humana:

a alternativa mais política para a cena, no sentido de ser a mais revolucionária, por pretender alterar completamente os padrões correntes de administração da imagem, dinamitando a plataforma visual das operações mercantis e de adestramento da imaginação humana.[...]. Ensaiam-se novos modos de ver e de pensar o mundo a partir da constituição material e emergente de reais irreconhecíveis, capazes de arrebatá-los pelos olhos, bocas, narinas e ouvidos (Ramos, 2014, p.41).

Em conclusão, é plausível sugerir que, na condição de artista da cena, colocar-se à escuta do *corpo atuado* propicia o contato com outros modos de estar junto, de perceber, trocar e se deixar contaminar por outras epistemologias e paradigmas – Outras imagens, imaginário e imaginação –, elementos que contribuem para pensar alternativas poéticas e políticas para a cena contemporânea. É também se colocar em relação com um modo de existir que trabalha pela fratura do fixo e da cristalização da Unidade, pela multiplicação das perspectivas; um modo que entende a presença como *qualidade relacional*, tal como é possível depreender da conversa que presenciei entre a pajé e seus assistentes sobre a relação entre as Velas e os outros corpos da pajelança:

Vamos começar a enxergar, minha gente! Olha, chegaram essas pessoas, não é à toa. Têm que ver tudo, as velas, elas estão mostrando, olha como esta aqui queima rápido, como a outra chora, tem que decifrar qual a imagem que a vela derretida faz. Tem gente que pensa “ah! só apagou...”, mas, não é assim, nada é à toa (Roxita, 2020)¹⁶.

¹⁶ Sessão de pajelança realizada em março de 2020, no barracão da pajé, no sítio São José, no bairro do



Referências

ARTAUD, Antonin. *Os Tarahumaras*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

BATESON, Gregory. *Mente e Natureza: Problemas de comunicação entre cetáceos e outros mamíferos*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, p.465-477, abr. 2018.

BRITO, Katia Regina Barbosa de. *Corpo atuado: aparições xamânicas na Amazônia Marajoara*. Rio de Janeiro, 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13246>. Acesso em: 14 de jan. 2022.

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

FERRER, Maria Clara. *Presenças impessoais: tons de humano na cena-paisagem*. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 626-648, set./dez. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/69866>. Acesso em: 14 de jan. 2022.

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

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

LANGDON, Esther Jean Matteson. *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: UFSC, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “O Feiticeiro e sua Magia”. In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Ubu, 2017. p.167-185.

LÉVI-STRAUSS, Claude. [1973]. Raça e história. In: *Antropologia estrutural dois*. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p.328-365.

LYOTARD, Jean-François. O dente, a palma. *Sala Preta*, São Paulo, v. 11, n. 1, p.139-146, dez. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57471>. Acesso em: 14 jan. 2022.

LIMA, Stolze Tania. Por uma cartografia do poder e da diferença na cosmopolítica ameríndia. *Revista de Antropologia USP*, v. 54, nº2 p.602-646, 2011. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/eventos/cursos/lima-cartografia>. Aceso em 10 de janeiro de 2022

LIMA, Zeneida. *O mundo místico dos Caruanas da Ilha de Marajó*. 6. ed. Belém:

Tucumanduba, município de Soure, Ilha de Marajó, Pará.



CEJUP, 2002.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres, pajés, santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico – um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia*. Belém: CEJUP, 1995.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Uma outra “invenção” da Amazônia: religiões, histórias, identidades*. Belém: CEJUP, 1999.

RAMOS, Luiz Fernando. Uma cena irreconhecível: o escândalo de uma obscuridade luminosa. *Cartografias.mitsp*, São Paulo, n. 1, p.36-43, 2014. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002467427_0.pdf. Acesso em: 14 jan. 2022.

ROXITA, Pajé. Entrevista concedida a Katia Brito. Ilha de Marajó, agosto de 2017.

ROXITA, Pajé. Sessão de pajelança acompanhada por Katia Brito. Ilha de Marajó, março de 2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

SCHAAN, Denise Pahl. Introdução. In: GALLO, Pe. Giovanni. *Motivos ornamentais da cerâmica marajoara: modelos para artesanato hoje*. 3. ed. Cachoeira do Arari, PA: Museu do Marajó, 2005. p.27.

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

SZTUTMAN, Renato. Perspectivismo contra o Estado: uma política do conceito em busca de um novo conceito de política. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 63, n.1, p. 185-213, jan./abr., 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu, 2002.

Recebido em: 15/01/2022
Aprovado em: 07/03/2022