

PERFORMANCE-RITUAL ÜHPÜ: O INDÍGENA E O NÃO INDÍGENA JUNTOS NA CENA DECOLONIAL

PERFORMANCE-RITUAL ÜHPÜ: indigenous and non-indigenous together in the decolonial scene

Luiz Davi Vieira Gonçalves

Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Resumo: Este artigo apresenta o processo de criação da performance-ritual *Ühpü*. Desenvolvida pelo grupo de pesquisa Tabihuni, na Universidade do Estado do Amazonas – UEA, teve como pilar a experiência simétrica entre indígenas e não indígenas no ritual xamânico conduzido pelos indígenas Bu'u Kennedy, da etnia *Ye'pá mahsã* (Tukano), e Chris TK, da etnia *Huni Kuin* (Kaxinawa). Neste sentido, o presente artigo descortina ao campo das Artes da Cena uma experiência decolonial construída simetricamente na imersão no xamanismo, fazendo com que, antes de qualquer “encenação”, encontrássemos nossa real existência, presença e, principalmente, nossa subjetividade no/para mundo.

Palavras-chave: Performance; Ritual; Corpo; Xamanismo.

Abstract: This article presents the process of creating the performance-ritual *Ühpü*. Developed by the research group Tabihuni at the State University of Amazonas – UEA, it was based on the symmetrical experience between indigenous and non-indigenous people in the shamanic ritual conducted by the indigenous Bu'u Kennedy, of the *Ye'pá mahsã* (Tukano) ethnic group, and Chris TK, ethnic *Huni Kuin* (Kaxinawa). In this sense, this article reveals to the field of Scene Arts a decolonial experience built symmetrically in the immersion in shamanism, making it possible, before any “staging”, to find our real existence, presence and, mainly, our subjectivity in/for the world.

Keywords: Performance; Ritual; Body; Shamanism.

Introdução

A percepção da importância acerca da criação cênica pautada na experiência com o xamanismo nasceu ainda no desenvolvimento de minha tese de doutorado junto ao povo Yanonami¹, da região de Maturacá, Alto do Rio Negro – Amazonas, momento em que fui inserido na prática do ritual *hekuramou* – xamanismo. Como artista-antropólogo², completamente afetado pelo contexto do ritual xamânico (GONÇALVES, 2019), sempre me causou inquietação pensar em como levar a experiência pessoal com o ritual para o “palco”³ das artes da cena de forma verdadeira com o povo tradicional, os detentores do conhecimento in loco e comigo enquanto artista. Esse foi um desafio diferente de tudo aquilo que vivi na minha formação como acadêmico de teatro.

Afetado pela experiência com o xamanismo, busquei o que Walter D. Mignolo (2014) chama de gesto decolonial, mas também preocupado com aquilo que Patrice Pavis (2010) chama de pornografia etnográfica. Mignolo (2014, p. 14) salienta que gestos decoloniais são todos aqueles gestos que de certa forma se manifestam contra a matriz colonial, contribuindo para uma construção humana em harmonia com a vida e o planeta, no qual a espécie humana faz parte de um todo. Assim, contribuí para re-existência planetária de pessoas cujos valores, modo de ser, línguas, pensamentos e histórias, foram inferiorizados para serem dominados.

Gestos decoloniais supostamente desfazem o epistêmico ontologia da Civilização Ocidental, mas também trabalha para refazer um mundo em que a dimensão imperial/ colonial da

¹ Usarei o termo *Yanonami* (com “n” e “i”) todas as vezes que me referir ao subgrupo linguístico com o qual estou trabalhando no alto Rio Negro – região de Maturacá, Amazonas, pois assim se denominam. Usarei, por sua vez, o termo Yanomami (com “m” e “i”) para se referir ao conjunto cultural e linguístico mais amplo, composto por vários subgrupos, conforme apresento na tese de doutorado: *O(s) Corpo(s) Kôkamôu: A performatividade do pajé-hekura Yanonami da região de Maturacá*. Disponível no link: <<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/7109?fbclid=IwAR2gk6niBVdTR4RE-6AYPIR-Ep1Z3Abg8ymlGymyKhhGh3c0QZzmJ0HBxrc>>.

² Considero-me como artista-antropólogo por ter graduação em teatro e doutorado em antropologia. Além também de cruzar as fronteiras de ambas as áreas nas práticas performativas da antropologia (trabalho de campo e etnografia) e do teatro (práticas da performance arte).

³ A marcação com aspas corresponde a ideia de um olhar expandido para o local de encenação, trasbordando as marcações da tradição do palco Italiano.

Civilização Ocidental é apagada e a dimensão emancipatória é aumentada. Isso significa evitar qualquer inclinação imperial: por exemplo, a crença de que a civilização ocidental poderia partir por trás de seu lado explorador imperial e agora se envolver em uma campanha emancipatória. Gestos decoloniais, como sugerido antes, não podem ser ditados por súditos imperiais, mas devem vir da criatividade e engajamento de sujeitos (de)coloniais. (MIGNOLO, 2014, p. 15)⁴

No entanto, vale destacar que o caminho para o decolonial é bastante pantanoso, pois se trata de engajamento, disposição e responsabilidade para lidar com os “sujeitos (de)coloniais”, como cita Walter Mignolo, e, neste sentido, vale destacar os alfarrábios de Patrice Pavis (2010) sobre a armadilha intercultural no campo do teatro.

No livro *A Encenação Contemporânea* (2010), Patrice Pavis salienta o perigo da armadilha intercultural, em especial pelas performances atuais que lidam com os rituais:

Caso se examinem as inumeráveis práticas espetaculares – e em especial aquelas que antigamente chamavam-se tradições teatrais –, podem-se distinguir nelas elementos rituais próprios a cada contexto cultural. Na falta de conhecimentos antropológicos e linguísticos suficientes, os pesquisadores têm a tendência de reconduzir tudo a essas cerimônias e formas rituais. [...] Haverá de parecer estranho estudar o papel dos rituais nas produções teatrais e nas performances contemporâneas, visto que não se imagina que o ritual possa estar a serviço do teatro. Entretanto, depois de quarenta anos, inúmeros espetáculos inspiram-se em rituais existentes ou, ainda mais frequentemente, inventam ou parodiam os seus próprios rituais. Isso é um signo de maturidade? (PAVIS, 2010, p. 135)

Corroborando a citação do autor Patrice Pavis, trago a reflexão se realmente as Artes da Cena apresentam maturidade para a relação intercultural. É de suma importância refletir se o artista pesquisador está apto a desarmar-se de suas ferramentas analíticas teóricas e práticas das Artes da Cena para entregar-se ao desconhecido e/ou relacionar os conhecimentos e visões cosmológicas dos

⁴ Tradução do autor.

diferentes mundos – do outro e do eu. “Desconfiaremos dos discursos pós-coloniais que algumas vezes nada mais fazem do que restabelecer uma prática neocolonialista das ‘artes primitivas” (PAVIS, 2010, p. 138).

Ao contrário disso, continuarão as criações embasadas em livros da história do teatro recriando os ritos dionisíacos e/ou produzindo falsos rituais em cena, aquilo que Patrice Pavis (2010, p. 144) chama de pornografia etnográfica, “os falsos rituais fazem perder a consciência do funcionamento de nosso mundo. A busca de autenticidade não é mais do que um fantasma ocidental para representar as outras pessoas, uma espécie de pornografia etnográfica”.

Contudo, o pornô etnográfico é o desejo de ver os “selvagens autênticos” fora do tempo, empalhados como animais selvagens (GONÇALVES, 2018a). Ou seja, o distanciamento das práticas coloniais eurocêntricas instauradas na arte brasileira, mas precavido acerca do perigo da interculturalidade, na qual, com o não aprofundamento do conhecimento acerca da cultura *in loco*, pode causar embaraços semióticos, sociais e políticos.

Assim, no exercício desta inquietação, e debruçando-me como antropólogo-artista neste desafio, ao conduzir a proposta para o campo de pesquisa na Universidade, apresentei o tema para o grupo de pesquisa Tabihuni⁵, que coordeno no curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, a fim de realizar um aprofundamento teórico e prático acerca da reflexão, sobretudo, pensando sobre o lugar do corpo no ritual de xamanismo.

Após leituras sobre xamanismo, palestras e debates, o grupo, composto inicialmente por cinco pessoas, lançou-se nas experiências das práticas xamânicas realizadas por indígenas no contexto urbano da cidade de Manaus. Naquele momento da pesquisa, participamos de rituais de grupos étnicos como *Ye'pá mahsã*, conhecido como Tukano, Sateré Maué e Yanomami. Logo nas primeiras experiências, o grupo chegou à conclusão de que deveríamos focar em apenas uma etnia devido à complexidade xamânica de cada cosmologia. Tendo

⁵ Tabihuni: Núcleo de Pesquisa e Experimentações das Teatralidades Contemporâneas e suas interfaces Pedagógicas CNPq/UEA. Atua desde 2014 com montagens cênicas, publicações de artigos e livros e realização de eventos artísticos e acadêmicos junto com o povo indígena da Amazônia Brasileira.

isso em vista, também colocamos em prática a metodologia *kōkamōu* (GONÇALVES, 2019, 2018a), na qual se observa o trabalho simétrico entre o artista e os povos nativos. Desta forma, a inquietação se deu a partir do seguinte questionamento: qual o desejo de ambas as partes em criar uma performance arte?

Diante desta primeira questão, fizemos a proposta ao *kumu*⁶ Bu'u Kennedy da etnia *Ye'pá mahsã* (Tukano), quem eu já acompanhava desde o ano de 2013 por meio de escritos acadêmicos (TAVARES, 2015), práticas ritualísticas e eventos do movimento indígena na cidade de Manaus. Essa proposta foi levada com objetivo de trabalhar *kōkamōu* – juntos(as), ou seja, a ideia inicial era de que o Bu'u fizesse parte da performance, uma experiência do indígena e não indígena juntos nos rituais de xamanismo e, também, na apresentação da performance. Após algumas conversas, o Bu'u foi até a universidade e aceitou participar da performance, após fazer a seguinte declaração:

Eu havia sonhado com essa peça há um tempo atrás... cerca de dois anos, os espíritos me disseram que teria esse convite do professor... e essa peça vai viajar levando o xamanismo para as pessoas. Mas é necessário que todo o elenco entre nas cerimônias para equilibrar as energias de cada participante e seguir as dietas para cuidar do corpo e da energia, se não fizer esse caminho, não vai dá certo. (Bu'u Kennedy, durante a primeira reunião em 2018)

Portanto, como se pode ver, não só conseguimos resposta para uma construção cênica simétrica, respondendo nossa primeira questão, como ainda o desejo dos espíritos para a realização do trabalho. Isso nos confirmou a responsabilidade que assumiríamos ao trazer o xamanismo para o centro de nossas atividades. Tais conquistas nos colocaram diante de uma realidade material, devido à realização do trabalho, mas também imaterial, já que possibilitaria contato com as forças espirituais presentes nos rituais, formando

⁶ *Kumu* e *kumuã* no plural, na língua *Ye'pá Mahsã* falada pelo indígena Bu'u Kennedy, correspondem ao indígena que possui o poder de evocar propriedades de cura e proteção. Neste sentido, ao invés de utilizar a palavra xamã ou pajé, este artigo toma como nota a palavra na língua original do indígena interlocutor central da experiência aqui analisada.

assim uma afetação corporal e espiritual – material e imaterial. Sobretudo tratava-se de uma performance-ritual, convergindo conhecimentos rituais em uma experiência simétrica.

Diante da experiência também imaterial, percebemos que iríamos acessar um lugar desconhecido no campo espiritual para o grupo até o momento. A experiência com o xamanismo, conduzido pelo Bu'u Kennedy, nos solicitava total entrega. Mesmo assim, aceitamos o desafio colocando-nos completamente entregues, a ponto de ver nossas expectativas desconfigurarem, corroborando com a pesquisadora Favret-Saada (SIQUEIRA, 2005, p. 158): “Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer”. E, desta forma, acordamos com o Bu'u em colocarmos nossos corpos disponíveis para os contatos espirituais conduzidos por ele no ritual de xamanismo.



Foto 1: Primeiro encontro na UEA.

Fonte: Acervo do grupo.

A disponibilidade combinada entre indígena e não indígena dentro do xamanismo nos colocou, logo nas primeiras inserções, em estados emocionais que nos proporcionaram uma transmutação do corpo. Cada integrante acessou emoções íntimas, que nos levaram a refletir acerca de nossa existência enquanto artistas lidando com o ritual de xamanismo. Neste campo de reflexão, que atravessa até os tempos atuais, começou a performance-ritual, *Ühpü*. A palavra *Ühpü*, segundo o Bu'u, vem da língua *Ye'pá Mahsã*, que é falada por sua família, e significa corpo, nome escolhido em virtude da proposta de levar em consideração o estado que o corpo pode alcançar durante as cerimônias.

As cerimônias acontecem de um dia para o outro, iniciando logo nas primeiras horas da noite e indo até meados da manhã do dia seguinte, normalmente chegando a doze horas de duração. Esses períodos de tempo, dependendo dos objetivos da realização do ritual, são maiores ou menores, podendo alcançar até três dias de duração ou acontecer por algumas horas. O Bu'u conduz a cerimônia fazendo uso de medicinas tradicionais como o rapé, a ayahuasca, a sananga e em algumas oportunidades também é utilizado o paricá.

O rapé é feito da mistura de tabaco, folhas e cinzas de árvores da Amazônia, preparado em um pó fino que leva o cheiro das ervas usadas, sendo que cada grupo étnico tem o seu modo específico de produzi-lo e cada *kumu* tem os guias espirituais que ditam as formas de preparação e benzimentos (SANTOS & SOARES, 2015). No caso das cerimônias conduzidas pelo Bu'u, o rapé é feito por ele e seus auxiliares, que normalmente são indígenas que estão fazendo a preparação para serem *kumuã*. A medicina é compartilhada na cerimônia mais ou menos quatro vezes, podendo aumentar as doses diante de pedidos e diagnósticos espirituais do próprio Bu'u.

A ayahuasca é feita da combinação do cipó de Mariri (*Banisteriopsis caapi*) e das folhas da chacrona (*Psychotria viridis*), originária da floresta Amazônica. Quando fervidas, produzem um líquido escuro de cor. A preparação dela também leva características específicas de quem está preparando; etnia, objetivo de ritual, formação como *kumu*, podendo demorar dias para ficar pronta. A ayahuasca

utilizada nas cerimônias do Bu'u é adquirida com indígenas que chegam do Alto Rio Negro ou em viagens que o Bu'u faz para diversas regiões que consomem o "vinho da alma", como ele gosta de chamá-la. Na cerimônia, ela é compartilhada quatro vezes, sendo que cada dose é de qualidade diferente, a última é a mais forte de todas e é chamada de mel.

Já a sananga, ou o colírio da Floresta Amazônica, como é conhecida, é feita por meio da extração do sumo da planta *Tabernaemontana* Sananho, também encontrada como brejeira. Em sua preparação, é adicionada água e batido, até dissolver, o reagente chamado de Ibogaína. Diferentemente das outras medicinas tradicionais, a sananga é aplicada apenas uma vez durante a cerimônia. Ela tem como objetivo abrir as percepções visuais para os espíritos.

O paricá, termo utilizado para designar substâncias psicotrópicas, alucinógenos que, para alguns xamãs de etnias como Yanomami e *Ye'pá mahsã*, é o alimento dos espíritos na prática do xamanismo, tem como preparação uma mistura da folha e/ou da casca da árvore, chamada de paricá, que, junto com a cerva do breu, forma o pó inalado durante o ritual (GONÇALVES, 2019). Nas cerimônias do Bu'u, ele quase não aparece devido a dificuldade de encontrá-lo para consumo e, também, pela forte reação que causa no corpo ao ser consumido, o que, em alguns rituais, é utilizado apenas para indígenas iniciados no xamanismo.

Nesta fertilidade de medicinas tradicionais, o Bu'u oferece aos participantes das cerimônias, indígenas e não indígenas, o acesso e a cura para várias enfermidades, sendo elas físicas, psicológicas ou espirituais. Por isso, segundo Bu'u, também se faz necessário cumprir com as dietas após a realização das cerimônias, para que se mantenha e proteja o corpo e o espírito após as cerimônias.

Com o uso das medicinais tradicionais, o corpo físico é colocado em um lugar de profunda sensibilidade, deixando-o debilitado por alguns dias, já quanto ao corpo espiritual, segundo o Bu'u, os portais energéticos são abertos, deixando as percepções profundas, nas quais as misturas com outras energias podem, ao

invés de ajudar, causar reações não esperadas, como a potencialização das enfermidades ou reações físicas indesejadas. Normalmente, veta-se o consumo de alimentos como frituras, pela oleosidade, assados, pela energia do fogo, bebidas alcoólicas e substâncias como o cannabis, pela possibilidade de potencialização de estados emocionais já acessados durante o ritual. Esse cuidado com a dieta, que, para o Bu'u, causa o desequilíbrio da percepção do corpo, pode levar várias semanas, dependendo da necessidade diagnosticada pelo *kumu*.

Diante da experiência disponibilizada, o grupo se deparou com a seguinte reflexão: como levar de forma palpável ao público a experiência material e imaterial do xamanismo? Concomitante, sugeriram questões como: qual formato da performance? Vamos utilizar as medicinas tradicionais em cena? Quanto tempo de cena? Reflexões essas que nos fizeram perceber que tais questões vêm de uma formação em teatro eurocêntrico cujo modelo é pautado em formatos e marcações, nas quais, na experiência xamânica, são completamente desconstruídas, pois o corpo é colocado no lugar da experiência impoluta, acessando emoções em contatos espirituais, em que, neste exercício, o corpo físico é completamente transfigurado durante o ritual, não havendo controle do eu, e sim orientações do *kumu* condutor do ritual em diálogo com a espiritualidade. Nesta experiência, o corpo pode ir ao estado de desaceleração de forma a senti-lo flutuar, conforme cita o *performer* Robson Ney, integrante do grupo Tabihuni ao participar da cerimônia:

Como se não bastasse está vendo coisas se mexerem, meu corpo entrou num processo de desaceleração muito intensa, eu não conseguia matar uma carapanã, pois minha mão levava um tempo enorme para chegar até o mosquito, comecei a rir dessa sensação, não conseguia mais acompanhar os movimentos das outras pessoas, mas meus sentidos continuavam super-afuçados, ouvia tudo que Bu'u falava, seus ensinamentos a respeito da vida e das pessoas, praticar o bem acima de qualquer coisa. E nisso fui conversando com meu corpo e sentindo essa sensação prazerosa, até que vi mais uma visão e essa realmente me deixou muito inquieto. Ao olhar para o círculo, via, do meu lado esquerdo, próximo ao portão de

entrada, alguém parado vestindo um manto marrom e um cocar na cabeça. Não se mexia, mas eu conseguia ver nitidamente essa figura, e mais uma vez não me deixei contemplar, virei para ver e a imagem sumiu. Voltei a olhar o círculo e a imagem apareceu novamente do mesmo lado. Diferente das outras imagens que eu via se mexer, essa não se mexia. Tentei caminhar, mas meu corpo não respondia, parecia que eu estava flutuando, todos os meus movimentos eram muito precisos. (Robson Ney, em depoimento de diário de bordo, 2019)

Portanto, como percebemos na narrativa do *performer* Robson Ney, não existem marcações, e sim experiência, na qual a percepção e a consciência tornam-se aguçadas na relação imaterial dos corpos presentes. As questões eurocêntricas que circunscreviam o processo criativo logo no início foram completamente descartadas e o foco central tornou-se o estado intenso do agora; vivos e perceptivos na presença total de nossas existências. Assim, foi dado o início da criação da performance-ritual *Ühpü*.



Foto 2: Preparação para o *Ühpü*
Fonte: Alonso Junior

PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PERFORMANCE-RITUAL ÜHPÜ

Tendo em vista uma análise mais detalhada para este artigo, vou dividir o processo de criação em três etapas: a primeira é dedicada às experiências iniciais e definição do elenco; a segunda, ao aprofundamento da presença imaterial do(s) corpo(s) e a transmutação a partir do uso das medicinas tradicionais; a terceira, dedico à reflexão sobre a manutenção do estado sensorial do corpo-ritual para as apresentações. Todavia, vale destacar que as experiências com ritual não levaram essa divisão em consideração, os afetos foram os fios condutores para as decisões tomadas.

As primeiras experiências xamânicas do grupo de pesquisa Tabihuni, visando o processo de criação da performance-ritual *Ühpü*, em parceria com o indígena Bu'u Kennedy, aconteceram nos últimos meses do ano de 2018, e depois se desenvolveram durante o primeiro semestre de 2019. Essas experiências iniciais foram fundamentais para definir o elenco, já que foi o momento de entender o lugar em que estávamos presentes diante das exigências e dos acordos estabelecidos. E, neste sentido, tivemos duas desistências do elenco para a performance, ambas pela dificuldade de manterem as dietas após as cerimônias. O Bu'u, desde o início, destacou a importância fundamental de manter a dieta para que os objetivos do grupo e da performance-ritual fossem alcançados e, frente às desistências, ele argumentou que eram os espíritos abrindo o caminho para que a performance pudesse acontecer. Nesta etapa, o Bu'u sugeriu a participação de um dos indígenas que faz iniciação xamânica com ele para também conduzir a performance enquanto estivesse fora. Assim, Chris TK, da etnia *Huni Kuin* (Kaxinawa), foi integrado ao elenco.

Com a presença do Chris, iniciamos os encontros semanais na sala de ensaio da UEA para elaboração do formato da performance. Nesta etapa do trabalho, tivemos pela primeira vez os ensaios com a presença da medicina tradicional, ou seja, o Chris, como *kumu*, soprava o rapé em cada integrante antes de começarmos as conversas e os processos criativos, que eram algumas

tentativas de desenhar o formato da performance com início, meio e fim. Entretanto, com os sopros de rapé, não existia mais formato e nem desejo pessoal predominando, tudo fluía com a transmutação do corpo, guiada pelos contos dos *kumuã*, como relata o *performer* Ton Brasil:

Os xamãs usam novamente seus instrumentos musicais e cada batida é como se fizesse nascer vida, e, de fato, com toda a lucidez do mundo, vi nascerem das vigas da estrutura coberturas de raízes de árvores que se entrelaçavam e se mexiam, sua dança era bela como um balé dessincronizado e abstrato, aquilo era arte, a vida pulsava, naquele instante não tinha noção do tempo. (Ton Brasil, depoimento de diário de bordo, 2018)

Também, nestes primeiros encontros, o Chris destacou que precisava equilibrar a energia com presenças femininas, pois, segundo ele, era necessário cuidar dos acessos espirituais em que estávamos chegando, no entanto, ele destacou a necessidade de serem integrantes que já tivessem experiências com a espiritualidade conduzida pelas medicinas tradicionais. Assim, após alguns nomes cogitados e conversas internas e externas, integramos ao elenco, Camila Borges e Luisa Braga, que não tinham experiência com o teatro, porém, participavam das cerimônias com o Bu'u e com o Chris já há algum tempo. Posteriormente, alguns meses de ensaio, foram inseridos no grupo os fotógrafos Cesar Nogueira e Alonso Junior, responsáveis pelos registros fotográficos e edições de vídeos.

Assim, reunimos um total de dez pessoas no grupo da performance-Ühpü; o elenco com oito pessoas, sendo dois indígenas *kumuã*, responsáveis pela orientação e condução do processo criativo, e duas pessoas cuidando do audiovisual. Notadamente, nossa técnica, enquanto atores formados e com experiência de palco, ficou em segundo plano, mas sem ser descartada, em virtude de o foco central da performance-ritual Ühpü ser a experiência do grupo com o xamanismo. Assim, iniciou-se, dentro do processo criativo, o aprofundamento com os corpos materiais e imateriais que acessávamos durante as cerimônias com o Bu'u e durante os ensaios conduzidos pelo Chris.



Foto 3: Preparação para o Ühpü
Fonte: Acervo do grupo

A cerimônia conduzida pelo Bu'u inicialmente acontecia do sábado para domingo, duas vezes por mês. Nesses encontros, fazíamos uso de todas as medicinas tradicionais citadas anteriormente, buscando intimidade com o corpo físico em estado de ritual, chamado pelo Bu'u de estado força, o qual nos conduzia para o diálogo com os corpos imateriais – os espíritos. Uma transmutação da realidade para o estado força. O estado força configura-se pela profundidade do afeto estabelecido com a medicina tradicional, como relata o *performer* Ton Brasil:

Sentei novamente, ao olhar para meus pés, eles pareciam líquidos escorrendo pelos degraus, já percebi que a força da ayahuasca veio sobre mim de novo, olhei para minhas mãos e tinha algo de diferente nelas, fiquei olhando fixamente, podia ver cada célula, quando pressionei meus dedos, minha mão começou a envelhecer diante de meus olhos, esse processo era tão lindo, à medida que lentamente fechava as mãos, os movimentos dos dedos faziam uma dança particular se atrofiando e envelhecendo, a beleza era tão grande que parecia estar vendo a maior obra-prima da arte. (Ton Brasil, depoimento de diário de bordo, 2019)

Durante o estado força, nosso estado de consciência estava alterado, como descrito na narrativa do *performer* Ton Brasil, no entanto, na experiência ritual com

o Bu'u não se perde a consciência, pelo contrário, os sentidos são intensificados, conduzindo a percepção a uma dilatação de alcance:

(...) em uma das minhas saídas, olhei para o espelho e meu rosto estava distorcido, novamente percebi que o efeito tinha reiniciado, investiguei isso e tentava buscar possibilidades de movimentos nesse estado de presença, dentro do poder da ayahuasca os sentidos se aguçam e se potencializam de tal forma que de um grão de areia pode virar um universo de infinitas possibilidades. (Ton Brasil, depoimento de diário de bordo, 2019)

O estado de presença, transmutado pelo afeto com os corpos imateriais, fez com que mudássemos nossas percepções cênicas, pois, em vez de nos preocuparmos com início, meio e fim, agora levaríamos nossa experiência com a força para as apresentações. As medicinas tradicionais aplicadas com as orientações dos *kumuã* tornaram-se nossa “dramaturgia” de cena, assim, conseqüentemente, para a performance-ritual Ühpü, não existia apresentação igual, na verdade, cada experiência, cada encontro, cada ensaio e/ou apresentação tornava-se um passo para encontros de cura, conforme argumenta o *kumu* Chris TK Huni Kuin:

O Ühpü não é uma apresentação comum... Qualquer. Ele é o processo de cura de cada integrante do grupo. O que estamos mostrando para as pessoas é o ritual de verdade, por isso é muito importante a dieta e a participação nas cerimônias. Ficar conectado com a medicina tradicional, se cuidando, porque os ataques negativos são grandes, as invejas e outras energias. Tem que se cuidar porque senão... Não aguenta. (Chris TK Huni Kuin, em orientação de ensaio, 2019)

Neste sentido, como salienta o indígena, a performance-ritual Ühpü também acessava o indivíduo enquanto processo de cura; enquanto a manutenção do estado sensorial do corpo-ritual para as apresentações pautava-se na disciplina com as dietas e participação nas cerimônias. Assim, nos provocamos ao experimento de realizar a performance-ritual Ühpü, utilizando as medicinas tradicionais no ato da performance, já que, diante da profunda transmutação, citada anteriormente, tornou-se uma preocupação de não ficar palpável aos olhos

do público, correndo o risco de perdermos o equilíbrio do corpo ou, talvez, um corpo esteticamente instaurado para uma plateia de teatro. No entanto, assumimos o corpo em estado ritual como nossa estética, e, neste lugar, ele fica completamente disponível para a experiência guiada pelos *kumuã*. O afeto é nossa estética.

Ali, naquele momento, eu era a possibilidade de um corpo frágil, a necessidade de me agarrar a terra, de me recolher no meu próprio ser. Foi existir de uma maneira bem peculiar, desconfortável, realmente orgânica. Durante performances posteriores, me utilizei de registros corporais desse corpo em repouso contorcido, aquele corpo enrolado, como se eu fosse um animal saído da terra, numa espécie de defensiva contra qualquer mal externo. **SOBRE A SENSAÇÃO DE ESTAR MORTO OU DE VOLTA AO PÓ.** É como se habituar ao escuro e ao silêncio. Pensei. E tive dificuldade. Era mais do que eu poderia pensar e sentir naquele momento, era simplesmente desaparecer. Uma entrega do corpo físico, num primeiro instante a renúncia ao que estava acostumado a ser para uma condição de casulo, in útero. (Mota, depoimento de diário de bordo, 2020)

As apresentações e a relação com o público

As apresentações iniciaram-se paulatinamente. A princípio, chamamos essas atividades de ensaios abertos por não termos a certeza de produto final, ou produto pronto, mas, na verdade, o que fizemos foram demonstrações do processo criativo realizado até aquele momento.

Primeiramente, nestes ensaios abertos, começamos com público convidado, pessoas de teatro e ainda pessoas que participam de rituais com medicina tradicional em Manaus, indígenas e não indígenas, visando estabelecer, assim, uma reflexão junto ao público acerca da experiência que estávamos propondo com o xamanismo deslocado para o “palco”. Posteriormente, fizemos apresentações para o público comum, ou seja, aberto para qualquer pessoa interessada.

A experiência realizada para o público especializado, pessoas do teatro como atrizes, atores, pesquisadores do corpo, estudantes e professores e,

também, pessoas com experiência na prática do xamanismo indígenas e não indígenas, nos surpreendeu. Imaginávamos que iriam trazer, de um lado, questões do campo das Artes da Cena, como roteiro de cena, trabalho de ator, espaço cênico e, do outro lado, questões como o estado corporal e espiritual que chegávamos durante a performance-ritual. Entretanto, o que aconteceu foi uma profunda experiência partilhada no coletivo, na qual as pessoas que estavam compondo a plateia, durante a performance, entravam em sintonia espiritual e, em alguns casos também, chegavam ao estado força. Não sendo diferente na experiência com o público comum, em que fomos surpreendidos pelo mesmo estado de presença das apresentações iniciais, sendo que, em alguns casos, as pessoas saíam do espaço ritual, devido à forte energia que circulava no local, alguns, por não entenderem o calor gerado, e outros, em um ato de reflexão com o que estava acontecendo em cena. Assim, chegamos à conclusão de que esta separação de palco e plateia, na experiência *Ühpü*, não acontecia, mas sim um mergulho coletivo conduzido por meio do maracá e dos tambores tocados pelos *kumuã* que conduziam o *Ühpü*.

Após os primeiros ensaios abertos, realizamos duas apresentações significativas para o grupo, na relação com o público, uma no VI Encontro Arcanos, que aconteceu na cidade de Manaus, no período de 10 a 13 de setembro de 2019, e a outra ocorreu na 19ª edição do Festival Estudantil de Teatro – FETO, na cidade de Belo Horizonte (Minas Gerais), entre os dias 25 e 31 de outubro de 2019. A apresentação no VI Encontro Arcanos foi marcada pela potência de corpo que conseguimos alcançar. Nesse dia, fizemos a apresentação em uma sala fechada com o público distribuído em círculo, sentado e encostado na parede, enquanto performávamos no centro da sala. Quando terminamos a performance-ritual, o chão do espaço estava completamente encharcado de água, sendo que não usamos água em nenhum momento, mas sim era fruto da desidratação do corpo conduzido pelo xamanismo de dois *kumuã*. E algumas pessoas do público entraram no corpo-ritual, dando-nos certeza da profundidade do processo dirigido e conduzido por dois indígenas *kumu*. Já a apresentação realizada no 19º FETO,

em Belo Horizonte, ficou marcada pela desconstrução do espaço e, também, pelo envolvimento do público com o Ühpü. Devido à falta de energia elétrica, provocada por uma forte chuva hora antes da apresentação, optamos por fazer a iluminação da performance com velas espalhadas no espaço entre *performers* e público, trazendo uma estética ritual utilizada pelo Bu'u em algumas de suas cerimônias, conforme demonstra a foto:



Foto 4: FETO 2020.
Fonte: Produção do FETO⁷

Dessa forma, as duas apresentações fizeram-nos ter certeza da importância da participação dos *kumuã* na direção e na condução de todo o processo do Ühpü, pois, com eles, a condução torna-se verdadeira com corporeidades singulares, conforme citado na crítica da performance-ritual, no FETO, feita por Julia Guimarães:

Mesmo em meio a uma cidade parcialmente sem luz, éramos mais de 100 expectadorxs a testemunhar aquela cerimônia.

⁷ Disponível em: <http://noato.org.br/feto>

Embalados pelas sonoridades extraídas de vozes, chocalhos, violão, flauta e outros instrumentos, contemplávamos diversas cenas simultâneas, que pareciam nos convidar a eleger, com autonomia, o foco da nossa mirada. Enquanto escutávamos as *performers* Camila Borges e Luisa Braga entoarem cantos e movimentarem-se circularmente pelo espaço, observávamos o *performer* indígena Chris TK tocar um tambor que parecia estimular fisicamente os corpos presentes em cena. Simultaneamente, os *performers* Ton Brasil, Gabriel Mota, Ney, O Virgem, e Luiz Davi Vieira se revezavam em movimentações que lembravam ritos de cura e purificação. Já o indígena Bu'u Kennedy alternava, em determinado momento, palavras em sua língua nativa e no português, além de utilizar substâncias características de xamanismos indígenas, como o tabaco e o rapé. Ao valorizar o caráter de experiência daquele contato propiciado com ritos indígenas, Ühpü colabora para descolonizar esse espaço tão icônico da cultura ocidental que é o teatro e, por consequência, nosso próprio olhar. No lugar de dramas e conflitos, vemos ali uma cerimônia contemplativa que constrói temporalidades e corporeidades singulares, abrindo nosso imaginário para as formas de vida e os modos de estar juntos que vêm da floresta. (GUIMARÃES, 2019)

Portanto, na experiência Ühpü, o público não fica separado apenas assistindo. A presença de todos e todas é inserida em uma só ação, *kōkāmou* – juntos(as), sendo que na apresentação do FETO 2019, no final, fizemos uma grande roda, na qual o público dançou com o elenco, ambos conduzidos pelo canto *Ye'pá mahsã* e instrumentos dos *kumuã*. Uma experiência Ühpü é uma experiência coletiva, material e imaterial.

Considerações em processo

O processo de criação da performance-ritual Ühpü, desenvolvida pelo grupo de pesquisa Tabihuni, demonstrou a importância da relação *kōkamōu* – juntos(as) entre os artistas indígenas e não indígenas. Sendo os indígenas os detentores do conhecimento tradicional acerca dos espíritos e curas, e os não indígenas disponíveis para experiência. Consequentemente, fizeram com que os planos fossem completamente transformados através dos afetos simétricos com a percepção imaterial dos corpos no espaço e uma composição estética impoluta

sem qualquer máscara e/ou marcações, indo ao encontro do que Walter Mignolo (2014) chama de gesto decolonial.

Assim, chegamos à conclusão de que a criação artística, que tem como pilar a experiência simétrica entre indígenas e não indígenas no ritual xamânico, é um ato decolonial da cena contemporânea cujo caminho percorrido pelo grupo e por seus integrantes ficou e está sendo marcado por movimentos de cura interior, e não apenas uma montagem de espetáculo com prazo de validade. Mesmo que a performance-ritual *Ühpü* venha a ser paralisada, a transmutação e cura do corpo de todos os integrantes estão como marca principal desta relação *kōkamōu*, que, com toda certeza, como mostram os relatos, seguirá no corpo, nos corpos, sobretudo, em nossas existências materiais e imateriais.

Uma experiência que nos transmutou ao ponto de desfazer não só nosso planejamento como artistas, mas também desfazendo e reconstruindo cada integrante do grupo, corroborando com a citação no início do artigo de Favret-Saada (SIQUEIRA, 2005), e, com a presença dos *kumuã kōkamōu*, ou seja juntos na cena, vamos ao contrário da pornografia etnográfica que Patrice Pavis chama atenção ao discutir o perigo da interculturalidade no livro *A Encenação Contemporânea: origens, tendências perspectivas* (2010).

O xamanismo para o Teatro é a descolonização não só da caixa cênica eurocêntrica, mas também uma descolonização da forma do eu interior do artista, sendo ele completamente transfigurado pelas medicinas tradicionais, fazendo com que, antes de qualquer encenação, encontrássemos nossa real existência, presença e, principalmente, nossa subjetividade no/para mundo, como destaca o indígena Ailton Krenak.

Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter

nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. (KRENAK, 2019, p. 32-33)

Portanto, não existe fim, e sim existência(s) subjetiva(s) – poesias corporais materiais e imateriais!



Foto 5: Performance ritual *Ühpü*
Fonte: acervo do grupo

Recebido em: 07/12/2020

Aceito em: 15/03/2021

Referências

- GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Teatro e Ritual: os desafios da criação performática com base no xamanismo Yanomami. *In*: Memória ABRACE XVI – Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. **Anais [...]**. Uberlândia, Minas Gerais: UFU, 2017.
- GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. Estudos Étnicos nas Artes da Cena: a metodologia *Kōkamōu* como perspectiva simétrica para o processo de pesquisa e criação em arte. **Revista Arte da Cena**, v. 4, p. 18-41, 2018a.
- GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **Yanonami tē pē hekuramou maturacá a xapono há** – O xamanismo Yanonami da região de Maturacá. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2018b.
- GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. **O(s) corpo(s) Kōkamōu**: a performatividade do pajé-hekura Yanonami da região de Maturacá. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.
- GUIMARÃES, Julia. **Crítica da Performance-ritual Ühpü**. Festival Estudantil de Teatro – FETO. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <<http://noato.org.br/feto/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MIGNOLO, Walter. Looking for the Meaning of “Decolonial Gesture”. *E-misférica*, vol. 11, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/mignolo>>. Acesso em: 02 mar. 2020.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SIQUEIRA, P. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. **Cadernos de Campo (São Paulo 1991)**, v. 13, n. 13, p. 155-161, 30 mar. 2005.
- SANTOS, Gilton Mendes dos; SOARES, Guilherme Henriques. Rapé e Xamanismo entre grupos indígenas no Médio Purus, Amazônia. **Amazônica – Revista de Antropologia**, [S.l.], v. 7, n. 1, p. 10-27, mar. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/2148>>. Acesso em: 10 abr. 2020.
- TAVARES, Rosseline da Silva. **Arte, viagens e benzimento**: etnografia da formação do artistaxamã João Kennedy Lima Barreto. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015.