

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin

CANTOS DO CIPÓ: POESIA, AYAHUASCA E AGÊNCIA

Porto Alegre

2024

Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin

CANTOS DO CIPÓ: POESIA, AYAHUASCA E AGÊNCIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Letras; área de concentração: Estudos literários; linha de pesquisa: Teoria, crítica e comparatismo.

Orientador: Professor Doutor Antonio Barros de Brito Junior

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Vivacqua de Souza Galvão Boarin, Fernanda
Cantos do cipó: poesia, ayahuasca e agência /
Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin. -- 2024.
322 f.
Orientador: Antonio Barros de Brito Junior.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Poesia. 2. Ayahuasca. 3. Agência. 4.
Performance. 5. Encontros ontológicos. I. Barros de
Brito Junior, Antonio, orient. II. Título.

Fernanda Vivacqua de Souza Galvão Boarin

CANTOS DO CIPÓ: POESIA, AYAHUASCA E AGÊNCIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Letras; área de concentração: Estudos literários; linha de pesquisa: Teoria, crítica e comparatismo.

Porto Alegre, 27 de setembro de 2024

Resultado: Aprovada

BANCA EXAMINADORA:

Professor Doutor Antonio Barros de Brito Junior (Orientador) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professor Doutor Álvaro Silveira Faleiros – Universidade de São Paulo

Professor Doutor Eduardo Jorge de Oliveira – Universidade de Zurique

Professora Doutora Elizabeth de Paula Pissolato – Universidade Federal de Juiz de Fora

*para minha mãe, Glaucia, e para minha irmã, Paula,
a cada passo, por cada passo*

AGRADECIMENTOS

À ayahuasca e seus cantos, meu profundo agradecimento e respeito.

A Deus, à Virgem da Conceição, a São Miguel, aos espíritos de luz nas suas mais diferentes formas, com amor.

Ao Mestre Irineu, por me permitir trabalhar, por estar presente. Ao Padrinho Sebastião, pelos ensinamentos.

A quem conheci pela ayahuasca, pelas vivências e relatos, por aprender.

Às igrejas do Santo Daime em que estive como visitante: ao Wilton George Souza e à Cristiane Gaiger Ferreira, como forma de agradecer a todos do *Chave de São Pedro*; ao Léo Rozental de Oliveira Junior e ao Lucas Costa, como agradecimento aos da *Casa de Maria e Lar de Paulo*. Meus melhores votos a vocês, que tanto bem fazem e compartilham o amor. À Letícia Rosa, amiga querida do *Chave de São Pedro*, com quem vivenciei diversas idas a trabalhos, com carinho.

À Glaucia, Babalu, minha mãe, por toda a luta para que eu tivesse uma educação de qualidade, mesmo nos momentos mais difíceis; por ser uma mulher genial e inspiradora, com o amor mais aguerrido que já conheci; por ser minha amiga, por aprender contigo.

À Paula, minha irmã, melhor amiga e grande amor, que, com a sensibilidade, a inteligência e o refinamento que lhe são comuns, acompanhou de perto a pesquisa e a escrita da tese, contribuindo de formas inumeráveis. Ser com você sempre será o meu melhor mundo.

Ao meu pai, Paulo, *in memoriam*, por esse amor que atravessa a vida e a morte.

À Moleca, *in memoriam*, minha cachorrinha amiga, minha família, com eternas saudades.

Ao meu padrinho, Luiz Otávio, pelo apoio fundamental para a minha permanência no doutorado, pelo amor que nos une.

Ao Paulinho, meu companheiro, por caminhar ao meu lado, por poder caminhar ao seu. Dentre tanto, por me apresentar a ayahuasca e o Daime, pelas conversas com contribuições à pesquisa, pela fé testemunhada e suas trocas. Com amor pelo nosso amor, firmado nos balanços do mundo.

Às amigas e aos amigos, por todo amor, companheirismo e alegrias compartilhadas.

Ao professor doutor Alexandre Faria, amigo e orientador de mestrado, por me ensinar a estudar literatura criando laços.

À professora doutora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, do PPG Letras da UFRGS, por ter contribuído para a pesquisa em diferentes momentos, proporcionando valiosas reflexões.

Aos professores doutores Álvaro Faleiros, Eduardo Jorge de Oliveira e Elizabeth Pissolato, que gentilmente aceitaram o convite para a banca; desde já, agradeço-os pela leitura e diálogo.

Ao professor doutor Antonio Barros, por acolher o projeto e orientar a pesquisa, me auxiliando, com generosidade, em tudo que se fez necessário.

Às trabalhadoras e aos trabalhadores da UFRGS, e em especial aos do Instituto de Letras.

Ao Alison Souza, pela tradução do resumo.

À CAPES, pelo financiamento.

Para conhecer os saberes verdadeiros, são necessários vários anos. Para compreender cada canto ou para conhecer os muitos saberes antigos é preciso muitas etapas de ensino, assim como nas escolas, para adquirir conhecimentos profundos, tem que frequentar escola todos os dias. Só assim nós vamos alcançar esse modo de ser.

Ava Ñomoandyja Atanásio Teixeira

E o sol sobre a estrada
É o sol sobre a estrada
É o sol.

Caetano Veloso

RESUMO

O objetivo da presente tese é produzir uma leitura crítica e comparada de quatro poéticas, tendo como atravessamento comum o vínculo estabelecido com a bebida indígena e amazônica *ayahuasca* – ou cipó. As poéticas são: as traduções dos cantos xamânicos marubo, por Pedro Cesarino (2011; 2013), os hinos da religião Santo Daime, *Caracol de nós*, de Álvaro Faleiros (2018), e *Seiva veneno ou fruto*, de Júlia de Carvalho Hansen (2018) – os dois últimos, livros de poemas. Junto à apresentação da bebida, num primeiro momento, foi mobilizada a concepção de *planta professora*, assim como os trânsitos empreendidos pelo ser vegetal, sobretudo entre a Floresta e os centros urbanos, além de a relação entre a ayahuasca e o campo das artes. Diante desse panorama, perpassam a pesquisa: a participação do sujeito-pesquisador e a noção de experiência, o diálogo interdisciplinar com a Antropologia e os deslocamentos entre a oralidade e a escrita. Para subsidiar a leitura crítica, a discussão teórico metodológica se deu em torno do desafio de produzir conhecimento *junto* ao *outro*, sem obliterar a diferença, contando, para tanto, com as contribuições de Roy Wagner acerca da *invenção da cultura* e as de Tim Ingold, sobre a restituição dos fluxos vitais nesse processo. A essa discussão, soma-se a referida noção de *planta professora*, aprofundada através das sistematizações de Viveiros de Castro sobre o perspectivismo indígena. Logo, chega-se à *agência* como categoria central para a comparação entre as poéticas analisadas. Acerca do conceito, destrincham-se os seguintes pontos: a) agência, obra de arte e figuração – em busca de um modelo ontológico de análise; b) magia, enunciação e deslocamento perspectivo; e c) corpo, performance e produção de presença. Enredada a esse debate, a leitura crítica se deu evidenciando a dimensão enunciativa das poéticas, mas, também, categorias nativas e trajetórias individuais, com o intuito de colocar em foco a experiência (o corpo) – seja a do tradutor, a dos adeptos religiosos, a dos poetas, a da pesquisadora. Tendo como fio condutor as agências aliançadas – agências essas passíveis de serem abduzidas, borrando as fronteiras entre o humano e o não humano –, as quatro poéticas, por um lado, demandaram caminhos próprios de leitura, revelando um comparatismo que não se coaduna à síntese, e, por outro, pontos análogos que permitem repensar não somente o olhar crítico às poéticas ayahuasqueiras, como, na mesma medida, as categorias analíticas da área, dadas as perguntas a floradas no périplo da pesquisa.

Palavras-chave: Ayahuasca; Poesia; Agência; Performance; Encontros ontológicos.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to produce a critical and comparative reading of four poetics, having in common the link established with the indigenous and Amazonian drink *ayahuasca*, also known as vine. The poetics are the translations of the *Marubo* shamanic songs, by Pedro Cesarino (2011; 2013), followed by the hymns of the religion Santo Daime, *Caracol de nós*, by Álvaro Faleiros (2018), and *Seiva veneno ou fruto*, by Júlia de Carvalho Hansen (2018), which are books of poems. Along with the presentation of the drink, at first, the conception of the term *planta professor* was mobilized, as well as the transits undertaken by the vegetable being, especially between the forest and the urban centers, in addition to the relationship between the *ayahuasca* and the field of the arts. In view of this panorama, the research permeates the participation of the subject-researcher and the notion of experience, the interdisciplinary dialogue with Anthropology and the displacements between orality and writing. To support the critical reading, the methodological theoretical discussion took place around the challenge of producing knowledge with the *other*, without obliterating the difference, considering the contributions of Roy Wagner related to the *invention of culture* and those of Tim Ingold regarding the restitution of vital flows in this process. To this discussion is added the aforementioned notion of *professor planta*, deepened through the systematizations of Viveiros de Castro based on indigenous perspectivism. After that, the category of *agency* is used as a central element for the comparison between the poetics under analysis. As for the concept, the following points are unraveled: a) agency, work of art and figuration - in search of an ontological model of analysis; b) magic, enunciation and perspective displacement; and c) body, performance and production of presence. Entangled with this debate, the critical reading exhibited the enunciative dimension of poetics, but also native categories and individual trajectories, in order to focus on the experience (of/by the body) - whether that of the translator, that of the religious adherents, that of the poets, that of the researcher. Having as a guiding thread the intertwined agencies, which can be subjected to abduction, blurring the boundaries between the human and the non-human, the four poetics, on the one hand, claimed their own paths of reading, revealing a comparatism that is not consistent with the synthesis, and, on the other, analogous points that allow us to rethink not only the critical look at the *ayahuasqueiras* poetics, but, to the same extent, the analytical categories of the area, given the questions surfaced in the journey of the research.

Keywords: Ayahuasca; Poetry; Agency; Performance; Ontological encounters.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

SUMÁRIO

1 AYAHUASCA DE MUITAS VOZES.....	13
1.1 A floresta e as cidades: os trânsitos da ayahuasca.....	19
1.1.1 Disputas em torno da ayahuasca.....	32
1.2 Ayahuasca e artes verbais: aprendendo a fazer perguntas.....	37
1.2.1 A poética do MAHKU.....	47
1.2.2 A poética ayahuasqueira de Néstor Perlongher.....	53
1.3 Entrelaçando a <i>liana</i>, fazendo perguntas.....	61
2 CRIANDO MUNDO, TOMANDO CORPO: CAMINHOS DA PESQUISA.....	62
2.1 Entre o moderno e o animado: sujeitos em movimento.....	68
2.1.1 O <i>eu</i> num mundo multipovoado: uma perspectiva ontológica.....	78
2.2 Abdução de agência, enunciação e magia: por uma crítica <i>só sujeito</i>.....	92
2.2.1 Considerações sobre poesia e agência: palavra, magia e movimento.....	98
2.3 Equivocação, performance e experiência: a crítica como <i>fazedora</i> de mundo.....	116
2.3.1 Aprendendo com o corpo.....	125
3 PALAVRA XAMÂNICA EM TRADUÇÃO: OS CANTOS MARUBO POR PEDRO CESARINO.....	136
3.1 O xamanismo marubo e seus cantos.....	141
3.2 A tradução como zona relacional.....	161
3.3 Leitura e transformação: périplos da crítica.....	174
4 DA TERRA AO ASTRAL: A DOCTRINA MUSICAL DO SANTO DAIME.....	179
4.1 Narrativas e fundamentos da doutrina.....	183
4.2 Os hinos: corrente espiritual, mediações e experiência incorporada.....	205
4.3 Controles e equivocação: possibilidades e imaginações críticas.....	227
5 ENCONTROS ONTOLÓGICOS EM <i>CARACOL DE NÓS</i>, DE ÁLVARO FALEIROS, E <i>SEIVA VENENO OU FRUTO</i>, DE JÚLIA DE CARVALHO HANSEN.....	233
5.1 Forma e movimento em <i>Caracol de nós</i>, de Álvaro Faleiros.....	236
5.1.1 Abrindo o ventre: movimentos de criação.....	238
5.1.2 Possibilidades enunciativas de aliança: o poema como acordo pragmático.....	255
5.2 <i>Seiva veneno ou fruto</i>: o canto vegetal em Júlia de Carvalho Hansen.....	262
5.2.1 Iluminando o cantar, vendo o poder ver.....	267
5.2.2 A indeterminação como enlace ao meio: procedimentos de composição.....	282
5.3 Experiência e práticas incorporadas: modos de leitura.....	292

6 FECHANDO OS TRABALHOS.....296

REFERÊNCIAS.....314

1 AYAHUASCA DE MUITAS VOZES

Tem um monte de gente que acha que a ayahuasca vai salvar a humanidade. Tem outros que acham que os índios têm a resposta do fim do mundo. É muita responsabilidade pra cima de uma planta. Não adianta empurrar para as outras pessoas, ou para as outras culturas, ou para os outros seres, seja uma planta, uma pedra, um livro, [...] a responsabilidade que nós temos sobre aquilo que nós fazemos [...]. Existe uma transição necessária entre essa coisa das espiritualidades, ou esoterismos, ou xamanismos, ou religiões, como queira chamar, para a questão da prática política, cidadã, da responsabilidade que nós temos enquanto mundo que nós somos também [...].

Daiara Tukano¹

Essa tese é fruto de uma pesquisa delineada pelo intuito de realizar uma leitura comparada de quatro conjuntos de poéticas, escolhidos pela relação estabelecida com a bebida psicoativa amazônica ayahuasca. São elas: as traduções dos cantos marubo, pelo antropólogo Pedro Cesarino (2011; 2013); os hinos da religião Santo Daime; os poemas de *Caracol de nós*, de Álvaro Faleiros (2018); e aqueles que compõem a obra *Seiva veneno ou fruto*, de Júlia de Carvalho Hansen (2018). Tendo isto em vista, o viés crítico desdobra-se em teórico e metodológico, posto que, sendo a ayahuasca (ou cipó) o elemento a congregar tais poéticas, essas bastante distintas entre si, a pergunta subjacente ao exercício comparativo é: em que se modifica a pesquisa – considerando a especificidade da área –, ao se ter em foco as relações estabelecidas através/com a bebida? Não é meu objetivo, aqui, adiantar respostas, posto que, como veremos, mais interessa o processo que leva a criar perguntas inventivas. Entretanto, como forma de elucidar o trajeto, resalto, de partida, alguns elementos norteadores, tanto para as leituras críticas quanto para a discussão teórico metodológica, a começar pela concepção da substância como agente – a ser introduzida a seguir, ainda neste capítulo.

Outro aspecto precípua a ser pontuado é a centralidade atribuída à experiência por parte das culturas ayahuasqueiras, o que se deve à toma da bebida comumente em contexto ritual, sendo muitas das suas poéticas estritamente vinculadas à oralidade e aos conhecimentos incorporados. Por esse motivo, e por outros a serem oportunamente explorados, a presente pesquisa, além das leituras teóricas e dos esforços críticos, conta com as reflexões advindas desse tipo de vivência (ao vivo, incorporada) – expressa, precisamente, através da minha ida a cerimônias do Santo Daime e, pontualmente, a uma cerimônia xamânica. Tais vivências, tendo ocorrido em cidades, aponta para o terceiro elemento, através do qual a pesquisa parte: o trânsito empreendido entre a floresta e as cidades. Isto é, conquanto a ayahuasca seja uma bebida indígena e amazônica, sendo um saber ameríndio vivo, o século passado testemunhou a vinda do cipó para os centros urbanos, primeiro em direção ao Centro-Sul do país – considerando o

¹ Fala disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nhsdQcdwaaI>. Acesso em: 24 jun. 2024.

contexto nacional – e, após, alcançando países de todo o globo. Não é de meu interesse me aprofundar nessa caracterização no momento, pois isto também será feito nas páginas seguintes. Menciono este trânsito característico desde já, contudo, pois, através dele, percebe-se outro: entre a oralidade e a escrita.

O cipó é comumente associado a cantos e outras poéticas orais, mas, seja através das traduções e etnografias, seja através das criações poéticas, a relação com as cidades faz com que, na contemporaneidade, ainda que a oralidade não perca seu justo protagonismo, a ayahuasca se veja atravessada, por atravessar, poéticas escritas. Tais constatações são relevantes, pois, tendo-as como primeiro fio-condutor, justificam a escolha das poéticas a serem colocadas em diálogo. No caso dos hinos do Santo Daime, cabe destacar que o olhar crítico estará voltado aos efeitos, comparativamente, da escuta dos hinos – que contam com inúmeras gravações disponíveis na internet –, da leitura de suas letras e da experiência ao vivo/incorporada do sujeito-pesquisador. No caso das traduções e dos dois livros de poema, as oscilações entre a oralidade e a escrita estão colocadas de pronto – seja por se tratar da tradução de cantos orais, seja pelas escritas dos poemas serem perpassadas pela experiência ayahuasqueira dos autores.

Através dessas coordenadas, o trajeto de pesquisa se desenhou da seguinte maneira: neste capítulo, o primeiro, será apresentada a substância, seus usos e as disputas em torno dela, a noção de planta professora, além de um breve panorama das relações estabelecidas com as artes verbais e o universo estético. Como momento inaugural, cumpre, portanto, o papel de melhor explicar os pontos anteriormente elencados, além de apresentar a ayahuasca propriamente, tendo em vista não ser um tema de pesquisa corriqueiro nos Estudos Literários. O segundo capítulo, por sua vez, será dedicado às discussões teórico metodológicas que dão forma à investigação, a começar pela dúvida acerca de *como* pesquisar *junto* a um outro não humano, e/ou a uma cosmovisão outra. Serão, para tanto, abordados aspectos e conceitos, tais como o de *invenção da cultura* (WAGNER, 2020); *malha* (INGOLD, 2012; 2015); agência e seus procedimentos de abdução (GELL, 2020; DESCOLA, 2023); *perspectivismo indígena* (VIVEIROS DE CASTRO, 2013a; 2013c); magia, enunciação e equivocação (NODARI, 2023; FALEIROS, 2023); performance e produção de presença (TAYLOR, 2023; ZUMTHOR, 2014; GUMBRECHT, 2010). Através do debate, no mais, explicita-se o diálogo interdisciplinar estabelecido, ao longo de toda a tese, com a Antropologia e suas contribuições não somente à temática da ayahuasca, como igualmente à dimensão epistemológica que se enlaça à discussão.

Feitos esses movimentos, os capítulos seguintes serão dedicados à leitura crítica das poéticas, sendo o terceiro destinado à análise das traduções de Cesarino, o quarto aos hinos do Santo Daime, e o quinto aos livros de Faleiros e Hansen – a escolha por congregar a leitura das obras em um único capítulo deve-se a algumas características símile, dentre as quais tratar-se de escritas criativas, atravessadas pelas experiências ayahuasqueiras dos poetas. Assim, o viés comparativo é conformado nos movimentos de leitura, tendo sido as discussões teórico metodológicas trazidas no segundo capítulo mobilizadas de acordo com o que cada poética evocou. Portanto, os enfoques dados ao longo dos capítulos nem sempre serão coincidentes, ainda que se desejem próximos, em diálogo. Por fim, o último capítulo é dedicado não a uma conclusão encerrada, mas a um fechamento, buscando colocar, em termos análogos, um dos tantos aprendizados da ayahuasca: abrir e fechar a experiência, com seu espaço-tempo virtualizado. E se, lá ao final, se dará o fechamento, estes parágrafos, que se querem quase como prólogo, se dá como abertura. Não uma antecipação do trajeto, que, no mais, envolve o caminhar, mas uma maneira de começar a acomodar o corpo. Dito isso, adentremos o texto.

O objetivo deste capítulo é apresentar o fenômeno cultural e cosmológico em torno da (e com a participação da) ayahuasca, ressaltando sua presença na Floresta Amazônica e a expansão para as cidades brasileiras, o que expõe sua pluralidade, mas também os conflitos derivados desta multiplicidade. Igualmente, me interessa descrever a estreita relação da bebida com as artes e, em especial, com as artes verbais – que, como se pode prever, são igualmente diversas, ainda que amalgamadas pelo mesmo traço distintivo: o vínculo com a *planta*. Para tanto, escolho não me deter, neste primeiro momento, em meus interlocutores diretos, nomeados anteriormente e que seguirão comigo, próximos, pelas páginas seguintes. A opção se deve à intenção de, assim, oferecer a quem me lê um panorama do intrincado multivocal, e sobretudo vivo, que é o mundo ayahuasqueiro. Na mesma medida, é minha maneira inaugural de construir, neste texto, vizinhança – ou, esboços de contato, cercamentos que apontam para a abertura.

A ayahuasca é uma bebida psicoativa de origem amazônica e indígena, sendo, na atualidade, utilizada por cerca de 160 populações originárias (Daiara TUKANO, 2022), em religiões brasileiras – Santo Daime, Barquinha e União do Vegetal – e em variados novos contextos urbanos (LABATE, 2004). Composto botânico, sua preparação deriva da união do cipó *Banisteriopsis caapi* com folhas da *Psychotria viridis*, estas contendo a partícula quimicamente responsável pela alteração de consciência provocada pela ingestão da bebida – a N-dimetiltriptamina (DMT). Este efeito, contudo, só é possível graças à ação do cipó, uma vez

que ele “contém alcaloides de Beta-carbolina, que são potentes inibidores MAO-A”. Isto porque “a DMT não é ativa quando ingerida oralmente, mas pode se apresentar oralmente ativa quando na presença do inibidor periférico da MAO” (BRITO, 2002, p. 624). Logo, trata-se de um refinado preparo, que suspende temporariamente a inibição da enzima MAO, permitindo, assim, a alteração de consciência, com um efeito menos intenso, se comparado àquele resultado da administração parenteral da DMT sintética (BRITO, 2002).

Para além das questões botânicas e farmacológicas, chamam a atenção os aspectos culturais e cosmológicos. Sem uma data precisa para o início do preparo da ayahuasca, pinturas em objetos, como cerâmicas encontradas no Equador, demonstram que esta bebida faz parte das culturas do continente americano há pelo menos dois mil anos (BRITO, 2002). Para a cultura ocidental, o conhecimento sobre a ayahuasca, entretanto, figura como fenômeno recente, se considerarmos que o cipó foi descrito apenas no século XIX “pelo botânico inglês Richard Spruce, que, entre 1849 e 1864, viajou intensamente através da Amazônia brasileira, venezuelana e equatoriana, para montar um inventário da variedade de espécies de plantas lá encontradas” (Daiara TUKANO, 2021, s./p.). Ressalto esta dicotomia temporal para dizer, de princípio, como, apesar da proliferação de culturas ayahuasqueiras urbanas desde o século passado, a ayahuasca ainda figura como um mistério ao conhecimento ocidental – sendo, portanto, perigoso pressupor uma profunda familiaridade como ponto de partida.

A ayahuasca é um ser de muitos nomes – cipó, hoasca, yagé, caapi, daime, nixi pae, kamarampi, vegetal, entre tantos outros –, sendo seu uso distinto, a depender da cultura em questão. Para além das distinções, três elementos aparecem como uma constante em seus usos ritualísticos. O primeiro é a composição botânica – que habitualmente se dá através da união do cipó e da folha –, ainda que esta seja igualmente plural, dado os modos de feitura e o uso de outras plantas no preparo. O segundo é a compreensão de a ayahuasca ser uma *planta professora*, de poder, ou planta *conmadre*, isto é, um ser vegetal dotado de agência e intencionalidade, que ensina às pessoas, se associando para tanto, muitas das vezes, a outras plantas e seres. Por último, tais ensinamentos se dão, comumente, através dos cantos, entoados nos rituais ayahuasqueiros (LABATE; PACHECO, 2009). Novamente, a mesma ressalva: esta compreensão, hoje abarcada, por exemplo, pela religião Santo Daime, é precípua nas cosmologias ayahuasqueiras das populações indígenas amazônicas²:

² Para além da presença demarcada na bacia amazônica, segundo Daiara Tukano (2022, s./p.), “os territórios culturais da ayahuasca extrapolam os afluentes do grande rio, se estendendo às regiões dos andes, caribe, pantanal e mata atlântica”.

A ayahuasca e bebidas similares são utilizadas por diferentes populações indígenas em um arco que vai das nascentes do Ucaly às cabeceiras do Rio Negro. Ao longo desse arco habitado por povos de refinada farmacologia e ricas cosmologias, povos indígenas dos troncos linguísticos Pano, Aruák e Tukano parecem compartilhar uma filosofia da natureza segundo a qual existem diferentes espíritos encarnados nas pessoas, nos animais e nas plantas, alguns ligados ao corpo e outros separáveis dele [...] (ALMEIDA, 2002, p. 16).

Como se percebe no fragmento do antropólogo Mauro Almeida, o entendimento acerca da ayahuasca não se dissocia da “filosofia da natureza” multivocal das populações indígenas, sendo, por extensão, impossível estudar as artes verbais ayahuasqueiras sem a esta compreensão recorrer. É o que demonstra também Callicot (2017), ao discorrer sobre os ícaros, cantos xamânicos da Amazônia Central, responsáveis pela comunicação entre plantas e pessoas. Segundo a autora, “acredita-se que os ícaros têm efeitos no mundo material” (2017, p. 3), corporificando as propriedades curativas da bebida e conferindo poder ao xamã, tendo em vista que os cantos são aprendidos em sonhos e, quanto mais cantos o xamã souber, mais poderoso ele será. Os ícaros, ainda, garantem, via ação xamânica, a comunicação com os espíritos, para além da comunicação com a própria planta³. Por esta dinâmica socio cosmológica, Callicot (2017) destaca que, ao promover mudanças no mundo material, os ícaros, mesmo que circunscritos numa dinâmica mágica e ritual, continuam a figurar como ferramentas de agência humana, demonstrando fronteiras menos rígidas – se comparadas às estabelecidas pela cosmovisão ocidental – entre o humano e o mágico, o humano e a planta.

Ao trazer para perto as vozes dos pesquisadores, as questões vão, em contínuo, se apresentando. Além da comunicação entre espécies e os efeitos em diferentes mundos, entre o mágico e o material, as formulações de Callicot (2017) apontam para um elemento a mais que circunscreve muitas das culturas ayahuasqueiras: o xamanismo. Por este motivo, em diferentes momentos, esta investigação terá de se voltar à compreensão do universo xamânico e os trânsitos nele empreendidos. Mas, mais uma vez, faz-se importante não homogeneizar as informações: nem todas as populações indígenas ayahuasqueiras se organizam em sociedades xamânicas, como demonstrarei à frente. Ainda assim, entre xamãs e não-xamãs, a ayahuasca se faz presente “agindo sobre o corpo”, permitindo “o trânsito entre o mundo ordinário e a realidade verdadeira onde vivem os espíritos, como no sonho e na morte; mas, ao contrário do que ocorre na morte, de maneira reversível, e ao contrário do que ocorre no sonho, de maneira controlada” (ALMEIDA, 2002, p. 16).

³ Apesar de ser uma bebida, utilizarei por vezes, nesta pesquisa, o termo *planta* para designar a ayahuasca, em referência à noção de planta professora.

Tendo em vista estes apontamentos, relembro que o objetivo da presente tese não é fazer uma leitura restrita a poéticas ayahuasqueiras indígenas – o que, como dito, não oblitera o protagonismo dessas comunidades quanto a esta matéria. Em outra direção, interessam-me as poéticas ayahuasqueiras fruto dos trânsitos entre a Floresta Amazônica e as cidades brasileiras, e entre a oralidade e a escrita – ou seja, entre cosmologias que, apesar das aproximações possíveis, não são homólogas. Tal escolha se deve à expansão da planta professora para o contexto urbano, fazendo com que ela também se faça presente, com seus cantos, em populações ribeirinhas e caboclas da Amazônia, no vegetalismo, em “sofisticados resorts no Peru” (LABATE; PACHECO, 2009, p. 15), nas religiões brasileiras anteriormente mencionadas, e, em meio a isto, em diversas produções estéticas e artísticas – seja em artes plásticas ou na preparação de atores, por exemplo (LABATE, 2004).

Por este motivo, o próximo passo será destrinchar um pouco mais o universo ayahuasqueiro, não o limitando às fronteiras nacionais, ainda que com foco especial no contexto brasileiro. Com isso, não prevejo um panorama exaustivo, o que, em si, já seria uma pesquisa aprofundada. Em outra mirada, procuro esboçar um terreno de entendimentos aproximados, sobre o qual seja possível caminhar, além de explicitar a minha questão de pesquisa, ao esmiuçar o viés estético da experiência ayahuasqueira, e como essa se dá por meio da palavra poética. Todas estas questões, diga-se, são perpassadas pela diferença e, em alguns momentos, por conflitos cosmológicos – centros de disputas contemporâneas, a exemplo das que se dão em torno da regulamentação da ayahuasca pelo Estado brasileiro.

Por fim, o recorte da pesquisa – as poéticas fruto de determinados trânsitos empreendidos pela planta professora – em tudo se enlaça à minha experiência com a ayahuasca. Em linhas gerais, sou uma mulher jovem, socializada integralmente em cidades de grande e médio porte, que ouviu falar pela primeira vez da ayahuasca à época de sua graduação de Letras e no contexto do Santo Daime. Este dado não é subsidiário. A afirmativa é corroborada por escritos sobre trajetórias pessoais de diferentes antropólogos que se dedicam a estudar algum aspecto do universo ayahuasqueiro, muitos destes revelando o interesse, anterior e pessoal, em entrar em contato com a planta (cf. LABATE, 2004; RAMOS FILHO, 2016), complexificando ainda mais a rede urbana ayahuasqueira. Este, contudo, não é o motivo central para trazer elementos pessoais.

Como argumentarei ao longo desta tese, sendo o corpo central na experiência ayahuasqueira e em suas poéticas, aposto em uma leitura crítica em que a pesquisadora – que é, antes, leitora – não seja uma entidade incorpórea, abstrata categoria discursiva, mas um corpo

que com outros entra em contato, cria relações. Aponto esta direção desde já, pois não acredito que os contatos e as aproximações esperem o desenvolvimento teórico da tese para acontecer. Elas já estão ocorrendo, aqui. Talvez porque, como veremos a seguir, as poéticas ayahuasqueiras nos convocam a tomar uma posição, a assumir uma perspectiva. A ayahuasca, se levarmos a sério o que foi dito até agora, ensina cantando – e, não havendo como cantar sem um corpo, por que eu, a pesquisadora, me eximiria da reunião por mim marcada, através da delimitação de um projeto de pesquisa. Assim, espero que, ao longo destas páginas, seja aprendido um pouco mais sobre aprender acerca da poesia com estas poéticas, e a cantar com a planta que ensina pelo canto – a ouvir. Por agora, vê-la um pouco melhor: mirá-la.

1.1 A floresta e as cidades: os trânsitos da ayahuasca

O uso do cipó (ayahuasca, caapi, vegetal, yagé, nixi pae...) se delimita como um fenômeno antigo, milenar – como visto anteriormente –, mas com contornos inéditos, adquiridos no passado recente, seja através das religiões brasileiras ayahuasqueiras – novas, se comparado ao conhecimento indígena sobre a planta –, seja através dos novos usos, denominados pela antropóloga Beatriz Labate (2004) como *neoayahuasqueiros*. Neste cenário, faz-se importante ter em conta a questão levantada pela artista visual e intelectual Daiara Tukano⁴, acerca da ayahuasca na atualidade, ou, como ela denomina, no contexto da globalização:

Diante de um contexto global em que a ayahuasca é atualmente mais acessada por não indígenas (brancos e economicamente privilegiados) do que por indígenas; em que acadêmicos, cientistas e líderes religiosos discutem amplamente sobre a expansão, legalização, democratização, mercantilização, medicalização, sincretização e sintetização da medicina, é necessário se questionar sobre a importância da representação e autonomia dos povos indígenas ao meio dessas discussões (Daiara TUKANO, 2022, s./p. [online]).

A assertiva de Daiara Tukano (2022) não apenas nos provoca, no sentido de fazer com que autores não indígenas se questionem sobre a construção de suas pesquisas, como, acredito, alerta sobre a postura epistemológica que impõe uma falsa diacronia, insistindo em aprisionar os povos indígenas – com suas culturas – ao passado. Pelo contrário, continuando com Daiara Tukano (2021; 2022), a ayahuasca não apenas é um conhecimento originário, como é, no mundo atual, prática viva e central para mais de cerca de 160 povos indígenas, fundamentais na narrativa e na trajetória da bebida. São eles:

⁴ Nascida em 1982, em São Paulo (SP), é Graduada em Artes Visuais e Mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Brasília – UnB.

Achagua (Xagua) – Colômbia; Achuar (Achual, Achuara) – Equador / Peru; Ajiyinka Apurucayali – Peru; Amahuaca (Amenguaca, Sayacu) – Peru; Amahuaca (Pano) – Peru; Amuesha (Yanesha, Amuese, Amueixa, Amoishe, Amagues, Amage, Amajo, Amuetamo) – Peru; Andoke (Andoque) – Peru / Colômbia; Angutero (Ancutere, Pioje) – Peru; Apolima – Arara – Brasil; Arabela (Chiripunu) – Peru; Arapaço, Airo-pai (tukano) – Brasil; Ashaninka (Ashaninca, Campa) – Peru / Brasil; Ashéninka (Asheninca) – Peru; Awajún (Aguaruna) – Peru; Awishiri – Peru (considerado extinto); Baniwa (Aruák) – Brasil / Venezuela; Barasana (Paneroa, Eduria, Edulia) – Colômbia / Brasil; Baré – Brasil; Bora (Boro) – Peru / Colômbia; Cabiari (Cabiuarí, Cauyarí, Kauyarí, Cuyare, Kawillary) – Colômbia; Cacia (Báda, Kákwa) – Colômbia; Cahuarano – Peru; Callawaya (Quíchua), Bolívia – Peru; Candoshi-Shapra (Kandoshi) – Peru / Brasil; Capanahua (Kapanawa) – Peru; Caquinte – Peru; Carabayo (Macusa) – Colômbia; Carapana (Mochda, Moxdo, Karapaná, Karapano, Mextã) – Colômbia / Brasil; Carijona (Karijona, Carihona, Umawa, Hianacoto-Umaua) – Colômbia; Cashibo-Cacataibo (Kashibo-Kakataibo) – Peru; Chachi (Cayapa, Kayapa) – Equador; Chama (Es'e Ejja) – Bolívia; Chamicura (Chamikura) – Peru; Chasutino – Peru / Bolívia; Chayavita (Chayahuita, Shayabit, Chawi, Tsaawi, Tshaahui, Tschhuito, Parapapura) – Peru; Chebero (Jebero, Xeber, Xihuila) – Peru; Chiriruanó, Avá guaraní (Guaraní) – Bolívia, Brasil, Paraguai, Argentina; Choco (Choko) – Colômbia; Cocama-Cocamilla (Kokama, Huallaga, Pampadeque, Pandequibo, Ucayali, Xibitaoan) – Peru; Cofán (Kofan, Kofane, A'i) – Equador / Colômbia; Colorado - Tsáchilas (Chibcha) – Equador; Conibo – Peru; Coreguage – Colômbia; Cubeo (Kubeo, Cuveo, Kobeua, Kubwa, Kobewa, Pamiwa, Hehenawa) – Colômbia; Cuiba (Cuiva, Kuiva, Kuiba, Kwiba, Cuiba-Wámonae) – Colômbia / Venezuela; Culina (Kulina) – Peru / Brasil; Curripaco (Kurripaco) – Colômbia; Desana (Desano, Wina, Boleka, Oregu, Kusibi) – Colômbia / Brasil; Embera (Emperã, Eberã, Atrato, Baudó, Catrú, Embena, Eyabida, Chami) – Colômbia / Panamá; Ese'ejja (Chama) – Bolívia / Peru; Guahibo (Sikuani) – Colômbia / Venezuela; Guaraní Mbya – Bolívia / Brasil; Guaraní Nhandeva – Brasil; Guayabero (Jiw, Cunimía, Mítus, Mítua) – Colômbia; Gwanana (Guanano, Wanana, Uanano, Kotiria, Anana, Kótedia) – Colômbia; Harambket (Mashco, Amarakaire, Amarakaeri) – Peru; Hianakota-Umana – Brasil; Huachipaeri – Peru; Huambisa (Wambisa) – Peru; Huni Kuin (Pano) Peru / Brasil; Hupda-Maku (Hupde) – Brasil / Colômbia; Ikito (Iquito, Iquita, Amacacore, Hamacore, Quiturran, Puca-Uma) – Peru; Iñapari (Iñamari) – Peru; Inga – Colômbia; Ingano – Colômbia; Isconahua (Iscoaquebu) – Peru; Ixiamas Chama (Tacana) – Bolívia; Juruna – Brasil; Kabuvari – Brasil; Kacha' – Peru; Kambeba – Brasil; Kamsá (Camsa, Sibundoy, Coche) – Colômbia; Kanamari (Família Catuquina) – Brasil; Katuquinas (Pano - Katuquina) – Brasil; Kaxinawa (Pano) – Brasil; Kofan (Cofan) - (Quíchua/Quechumaran) Equador / Colômbia; Kokama – Brasil; Koreguaje (Coreguaje, Correguaje, Ko'reuaju, Caquetá, Chaocha Pai) – Colômbia; Kulinas-madirrás, Kulina-Madilhá, (Arauá). – Brasil; Kulinas-pano, Kulina – (pano) – Brasil; Kuntanawa – Brasil; Lamistas (Lamista, Lama) – Peru; Macaguan (Macaguane, Hitnü) – Colômbia; Machiguenga (Matsikenka, Matsigenga, Matsiganga, Mañaries) (aruák) – Peru; Mai Huna – Colômbia; Maku (Cacua) – Colômbia / Brasil; Maku (Macu-camãs, Macu-iuhupde, Macu-nadebes) (hupde) - Brasil / Colômbia; Makuna (Macuna, Buhagana, Yeba, Suroa, Tabotiro Jejea, Umua, Wuhána, Paneroa, Jepa-Matsi) – Colômbia / Brasil; Manchinery – Brasil; Marinhua – Peru; Marubo (Pano) – Brasil; Matis – Brasil; Matses (Mayoruna, Morique) – Peru; Mazan – Peru (extinto); Menimehe – Colômbia (aparentemente extinto); Miranha – Colômbia; Mojo (Mojos, Moxo, Moxos) – Bolívia; Muinane (Murui, Muinana, Muinani, Muename) – Colômbia; Muísca (Chibchas) – Colômbia; Munique (Otanave, Otanabe, Munichino, Munichí) – Peru; Nanti (Kogapakori) – Peru; Napo Runa, Lower (Orellana Runa, Uku Napo Runa) – Equador / Peru; Napo Runa, Upper (Quijos, Napo Kichwa, Awa Napo Runa, Quichuas de Tena) – Equador; Noanama Wounaan, waunana, (Chocó), Colômbia; Nomatsiguenga (Nomatsigenka, Atiri) – Peru; Nukini – Brasil; Ocaina – Peru; Omagua (Pariana, Anapia, Macanipa, Yhuata, Umaua, Cambela) – Equador / Peru / Brasil; Panobo – Peru (considerado extinto); Pastaza Runa (Canelos, Alama) – Equador; Piapoko (Piapoco) – Colômbia; Piaroa (Kuakua, Guagua, Quagua) – Colômbia / Venezuela; Pioche – Colômbia; Piratapuyo – Colômbia / Brasil; Piro (Yine, Mashco Piro, Mashco, Cujareño, Simiranch) – Peru;

Pisabo (Pisagua, Pisahua) – Peru; Puinave (Puinabe) – Colômbia; Puyanawa – Brasil; Resigaro (Resigero) – Peru; Saliba – Colômbia; Secoya (Quíchua-Tukano) – Equador / Colômbia / Peru; Shanenawa, (Pano) - Peru, Brasil; Shawandawa – Brasil; Shetebo – Peru; Shipibo-Conibo (Pano) – Peru; Shiwiar – Equador / Peru; Shuar (Shuara, Jivaro, Jibaro) – Equador / Peru; Siona – Equador / Colômbia; Siriano (Tubu) – Colômbia / Brasil; Taiwan – Colômbia; Takana – Bolívia; Tamas – Brasil; Tanimuka (Tanimuca-Retuara) – Colômbia; Tariano – Brasil; Tatuyo (Pamoa, Oa, Tatutapuyo, Juna) – Colômbia / Brasil; Taushiro (Pinchi) – Peru; Tetete – Colômbia / Equador (considerado extinto); Tikuna (Ticuna, Tukuna) – Brasil / Colômbia; Tsachila (Colorados) – Equador; Tukano (Tucano) – Colômbia / Brasil; Tutapi (Orejon, Oregon, Orechon, Payagua, Mai Ja) – Peru; Tuyuka – Colômbia / Brasil; Uitotos, Huitotos, Murui-muinane – Peru; Uranina – Peru; Waikino (Uaikena, Piratapuyo, Urubu-Tapuya) – Colômbia; Waimaha – Colômbia; Wanano (Kotiria) – Brasil; Waorani (Huaorani, Auca) – Equador; Witoto (Huitoto, Uitoto, Minika, Bue) – Colômbia / Brasil; Yagua (Yahua, Llagua, Yegua, Yava, Nijyamii Nikyejaada) – Peru; Yaminawa (Yaminahua, Jaminawá, Yuminahua, Yamanawa, Chitonahua) – Peru / Brasil; Yari – Colômbia; Yawanawá, (Pano) – Brasil; Yebasama – Colômbia; Ye'kuana (Makiritari, Maquiritare) (caribe) – Venezuela / Brasil; Yora (Pano) – Peru; Yora (Yura, Yuranahua, Yoranahua, Parquenahua, Nahua) – Peru; Yukuna (Matapie) – Colômbia; Yuruti – Colômbia; Záparo – Equador / Peru (Daiara TUKANO, 2022, s./p. [online], ponto e vírgula meus⁵).

A citação é necessária, pois, pela extensão expressa na mancha gráfica, converte-se em metáfora visual do que é discutido por sua autora, responsável pelo levantamento – a centralidade dos povos indígenas e de seus pensamentos. Daiara Tukano, ainda, refletindo sobre seu processo para inventariar o nome de tantas culturas, ocupantes de diferentes países da América do Sul e Central, afirma ter recorrido a pesquisas acadêmicas e contado com a colaboração de parentes indígenas, tendo excluído da listagem “aqueles que relatam ter tido um contato mais recente pela globalização ocidental da medicina⁶” (Daiara TUKANO, 2022, s./p. [online]). Nesse esteio, a autora salienta como a negligência em relação à centralidade das cosmologias indígenas, ao se estudar a ayahuasca, é perigosa, tendo em vista as inúmeras violências e práticas genocidas – em suas facetas diversas – contra essas sociedades, perpetradas ao longo da história. Mas, para além disso, a referida negligência seria um atestado patente de desconhecimento, posto que equivale a ignorar o saber especializado sobre esta planta professora, saber este acumulado ao longo do tempo.

Trago estas ressalvas feitas por Daiara Tukano (2021; 2022), uma vez que um dos objetivos da presente pesquisa é, justamente, compreender como se dá o diálogo entre conhecimentos (ocidental e indígenas) vindos de cosmologias distintas. Assim sendo, gostaria, de partida, de expressar meu acordo com a artista e intelectual, ao reconhecer que tal diálogo “muitas vezes é marcado pelo inegável racismo estrutural presente na cultura colonial ocidental que tende a inferiorizar, mistificar, superficializar e desumanizar tudo o que não é de referência

⁵ Na postagem do blog de Daiara Tukano (2022), os nomes estão dispostos em lista, na vertical.

⁶ A ayahuasca está, comumente, atrelada a concepções de cura. Por isso, um de seus epítetos é *medicina*.

européia” (Daiara TUKANO, 2021, s./p. [online]). Dito isto, passo agora a apresentar com um pouco mais de detalhes a planta, através de seu uso entre os Kaxinawá no leste do Peru e os Siona na Colômbia, amparada pelas etnografias conduzidas por Keifenhein (2002) e Langdon (2002), respectivamente.

A antropóloga Bárbara Keifenhein (2002) abre seu texto informando a nós, leitores, que as populações Kaxinawá (ou, como veremos à frente, Huni Kuin) fazem parte do tronco linguístico Pano e vivem na região demarcada pela fronteira entre Brasil e Peru. A autora destaca, de saída, como o xamanismo, enquanto chave interpretativa, não é o mais adequado para pensar a relação dos Kaxinawá do Leste do Peru – seus interlocutores – e a ayahuasca, considerando que a prática xamânica destes recorre ao uso do tabaco, sendo o nixi pae utilizado por xamãs apenas “em casos excepcionais, quando seus métodos não alcançam a cura almejada” (p. 98). Nestes casos, o nixi pae auxilia os xamãs a estabelecerem uma comunicação com os espíritos e, assim, chegar à resolução dos conflitos vividos. À exceção destes casos⁷, nos rituais de nixi pae entre estes Kaxinawá, destaca-se, por outro lado, a figura dos cantadores, que têm como tarefa a preparação da bebida e a condução dos participantes do ritual, garantindo “que todos retornem a ordem de percepção cotidiana” (p. 102). A função dos cantadores, contudo, continuando com Keifenhein (2002), não se confunde com a dos xamãs, uma vez que os primeiros “não têm nenhum tipo de comunicação privilegiada com os espíritos com base nas visões induzidas pela droga, a partir do que seria possível atribuir-lhes, por exemplo, algum tipo de capacidade de realizar diagnósticos ou curas de doenças” (p. 102).

Antes de prosseguir com as especificidades da comunidade Kaxinawá, gostaria de chamar a atenção para dois aspectos. O primeiro diz respeito a algo mencionado na abertura do capítulo: o xamanismo, apesar de ser uma importante chave de entendimento, não dá conta de compreender todas as experiências indígenas ayahuasqueiras, posto que, em muitas dessas sociedades, o trabalho com a planta professora é atribuição de outros especialistas – tal como os cantadores Kaxinawá. O segundo é sobre a dimensão da cura; isto é, para além de ensinar, a ayahuasca é uma bebida relacionada, de maneira recorrente, à cura de doenças físicas, mentais e espirituais. Este elemento, inclusive, será marcante, na mesma medida, em usos não indígenas, como é o caso do Santo Daime. A isto, aliam-se outras práticas e técnicas do corpo, a exemplo

⁷ Keifenhein (2002), como exemplo de uma situação em que os Kaxinawá do Leste do Peru precisaram da intervenção de um xamã nos rituais do nixi pae para a resolução de um conflito, conta o episódio ocorrido em 1979, quando a comunidade recebeu a visita de um grupo Kaxinawá do Brasil e estes, a fim de levá-los para o território brasileiro, contaram que o país era uma terra em que os indígenas eram respeitados e tinham suas vidas preservadas. As lideranças dos Kaxinawá do Leste do Peru, então, com receio de uma debandada massiva, realizaram rituais cotidianos com ayahuasca, para que ela mostrasse a verdade à comunidade, evitando o deslocamento.

do estabelecimento de dietas prévias à ingestão da ayahuasca. Ainda, a presença da dimensão da cura em práticas ayahuasqueiras não indígenas demonstra como estas, à despeito do reconhecimento ou não, incorporam elementos originados em práticas indígenas.

Seguindo com a vivência dos Kaxinawá do Leste do Peru, Keifenhein (2002) nos conta haver, nesta cultura, três tipos distintos de cipó para a feitura do *nixi pae*, sendo que o tipo de cipó escolhido determina a experiência a ser tida e o teor das visões alcançadas sob o seu efeito. A antropóloga ressalta que, em todos os casos, há uma visão que se repete: a de serpentes, modificando, a depender do cipó utilizado, a cor do animal. A figura, por sua vez, não é acidental, pois “a língua de serpente representa a mítica serpente Boa/Anaconda, considerada a proprietária das visões. Ela é a figura central tanto do mito original sobre o *nixi pae*, quanto de um sobre a arte ornamental das mulheres” (p. 101). Para além da presença da cobra, as etapas do ritual com o *nixi pae* são marcadas por visões que envolvem “padrões ornamentais”, “descritos como grandes formas geométricas abstratas” (p. 109).

Na primeira fase do ritual, em específico, as visões operam uma dissolução do mundo material, que em seguida se reorganiza através de “desenhos geométricos (*kene*)”, fazendo com que aquele que participa do ritual perceba “a si mesmo recoberto por desenhos”, e também “sons/serpentes espalhando-se no corpo inteiro” (p. 111), além de cheiros inexistentes no cotidiano, posto que “provenientes sobretudo de espíritos ou de seres desconhecidos” (p. 115). Há, portanto, uma experiência marcada pela sinestesia, mas também pela dissolução da “distância entre quem percebe e aquilo que é percebido” (KEINFENHEIN, 2002, p. 111); ou seja, entre o que nós, ocidentais, chamaríamos apressadamente de sujeito e objeto.

Todos estes elementos estão, por óbvio, vinculados a aspectos cosmológicos deste grupo Kaxinawá, sendo, por extensão, parte de sua maneira de aprender e se estar no mundo. Por não ser meu objetivo de pesquisa, não me debruçarei sobre eles, mas cabe destacar, já voltando-me aos elementos estéticos, que, junto aos padrões geométricos e demais visões, somam-se os cantos, condutores da experiência, entoados pelos cantadores. Sobre os cantos, Keifenhein (2002) elucida: “Todos os interlocutores frisaram que o efeito dos cantos *não* advém dos textos” (p. 118), sendo, inclusive, recorrente a presença de versos em outra língua, a Yaminawa – versos estes cujo significado os cantadores sequer conhecem. Quanto aos temas das canções, a antropóloga relata “prevalecerem as descrições de estados de embriaguez, quase todas baseadas em metáforas visuais” (p. 120). E, quanto à forma, os cantos Kaxinawá se diferenciam por não haver uma medida fixa ou um padrão de rimas – como, segundo a autora (KEFENHEIN, 2002),

é o caso dos cantos Shipibo-Conibo e dos Marubo do Alto Juruá, de acordo com Cesarino (2011). E mais:

A distribuição das unidades textuais repetitivas, que pode ser improvisada por um cantor Kaxinawá durante a sua *performance*, ocorre sempre de modo assimétrico e, assim, corresponde a um dos princípios estéticos básicos dos Kaxinawá, que também pode ser observado no âmbito da arte ornamental e da arte plumária. [...] O efeito da percepção, este sim atribuído pelos Kaxinawá aos seus cantos da droga, naturalmente carece de um ‘fio-condutor’ estruturante. Este possivelmente é fornecido pelo refrão que segue a cada verso, e também pela repetição contínua dos versos dentro de um canto. No auge do estado de embriaguez, em alguns cantos há sequências de versos que se caracterizam por repetir palavras ou elementos de palavras dos versos imediatamente anterior (KEFENHEIN, 2002, p. 119; 120).

Interessante notar como os cantos do *nixi pae* têm estrutura semelhante à de outras artes Kaxinawá, o que aponta para o sentido de transformação, arraigado e central nesta cultura, algo que permite ao cantador o improviso em contexto ritual. Isto, porém, não faz com que estes cantos careçam de uma estrutura, ou um “fio-condutor”, salvaguardado pela existência dos refrões e pela repetição de palavras ou versos. A forma poética desta arte verbal, portanto, não apenas indica valores da cosmologia Kaxinawá, como, na mesma medida, demonstra a sua importância para a eficácia ritual. Sobre isto, e por fim, cabe ressaltar que a relevância não é meramente estética, posto que, sob o efeito do *nixi pae*, os Kaxinawá enfrentam perigos, processos de cura e a experiência com a morte. Daí deriva o prestígio, e a responsabilidade, do cantador, pois é a voz dele que conduz as pessoas e garante a elas um retorno seguro da experiência com o *nixi pae*. Keifenhein (2002), partindo do relato de seus interlocutores, afirma ser “a ligação com os cantos” o mais importante a ser aprendido por um novato nos rituais, pois “por mais que os bebedores do *nixi pae* estejam presos em suas alucinações, eles precisam se lembrar dos cantos e procurar a voz de um cantor” (p. 117). Logo, os cantos, para além do que cantam, importam pelo efeito, pelo que ensinam e, principalmente, por salvaguardarem a segurança dos Kaxinawá nesta intensa experiência de um mundo em constante transformação.

Se a etnografia de Keifenhein (2002) nos ensina um pouco sobre aspectos específicos da relação dos Kaxinawá com a ayahuasca e seus cantos, a de Langdon (2002), em outra mirada, nos faz acompanhar uma trajetória individual, a de Ricardo Siona, e a sua tentativa em tornar-se xamã. Diferentemente do visto acima, a antropóloga afirma que os Siona residentes na região do rio Putumayo, no Sul da Colômbia, e pertencentes à família linguística Tukano, integram o “complexo xamânico da bacia noroeste da Amazônia, no qual *Banisteriopsis* é a substância principal para as atividades xamânicas” (LANGDON, 2002, p. 71). O xamanismo florescente na região é motivo de interesse de antropólogos desde os anos 1960, sendo sua contribuição etnográfica, iniciada nos anos 1970, uma continuidade deste esforço investigativo. Voltando ao

xamanismo dos Siona, a autora postula como a experiência com o yagé não é restrita, sendo compartilhada pela comunidade.

A trajetória de Ricardo Siona (1900-1985), à antropóloga narrada, expõe seu intento em tornar-se xamã, fazendo com que ele iniciasse seu percurso para tanto algumas vezes ao longo da vida. Este intento, por sua vez, deveu-se também à necessidade cosmopolítica de sua comunidade, posto que, tendo seu pai, Leonides Yaguaje, sido “talvez o último grande mestre xamã no Putumayo” (LANGDON, 2002, p. 72), e seu irmão, Arnio, “o último mestre xamã da comunidade atual dos Siona” (p. 72), fazia-se necessária a manutenção desta figura especialista e de grandes poderes. Mais uma vez, e novamente retomando Daiara Tukano (2021), fica patente que as culturas indígenas ayahuasqueiras, por serem vivas, enfrentam seus entraves e suas transformações.

O caminho de Ricardo Siona rumo ao tornar-se xamã, contudo, não se efetivou, pelos problemas enfrentados, advindos da feitiçaria de outros xamãs. Langdon (2002) conta como, no período de sua pesquisa, entre 1970 e 1974, Ricardo empreendera uma nova tentativa, viajando, para tanto, até o Equador, onde residia seu cunhado, “um mestre xamã do grupo [...] Kofán” (p. 92). O deslocamento expressa novamente os entraves cosmopolíticos, dado que ele se deu pela ausência de xamãs Siona. Desta vez, Ricardo chega a acumular o conhecimento xamânico e, com isto, a realizar rituais de cura. Mas, relata a antropóloga, o reconhecimento do homem como mestre xamã não se concluiu, pela “sua morte em 1985, também causada por feitiçaria” (LANGDON, 2002, p. 92). Cabe perguntar: como se efetivam estes feitiços contra outrem? Segundo Langdon (2002), o trabalho de um xamã Siona já se inicia na escolha do tipo de yagé a ser utilizado no ritual. Com esta escolha, opta-se, na mesma medida, por “qual domínio do universo que ele quer ‘mostrar’ para os outros e também dos aspectos físicos da viagem, tais como cores e ritmo” (p. 72).

No primeiro momento, ele vai “arrumar” o yagé, invocando os seres que ele quer que os outros vejam e conheçam. Depois, ele toma primeiro e canta o que está vendo, os desenhos e os seres que vêm descendo. Se der uma boa “pinta”, como dizem os Siona, cada participante também toma, com o xamã arrumando e dando para cada um beber. Depois, todos presentes, descansando nas suas redes sob os efeitos do yagé, escutam seus cânticos. Idealmente eles começam a seguir o xamã na sua viagem e também visitam os lugares e os seres que habitam estes domínios. Os Siona dizem que o xamã “dá as dicas com seus cânticos, e a gente vai vendo” o “outro lado”: suas cenas, sua beleza, suas cores, seus cheiros, seus ritmos e seus sons se tornam realidade (LANGDON, 2002, p. 72).

Ora, tal qual visto em Keifenhein (2002), é o canto que conduz o ritual, fazendo com que as pessoas possam empreender a viagem iniciada, aqui pelo xamã. Ainda, o “ver o outro lado” é, novamente, atividade sinestésica, uma realidade que se apresenta com sons, cores e

cheiros distintos. Se a pessoa, deitada em sua rede, conseguir seguir o canto do xamã e ver o que ele mostra, retornando depois em segurança, considera-se uma experiência bem-sucedida. Se ela, entretanto, é interdita por problemas, pode perder-se – e perder-se é, em parte, perder-se da voz que guia –, encontrando-se em sofrimento. Logo, a pessoa pode ser acometida por imagens maléficas, “ser rodeado pela escuridão, por barulhos feios e [pelo] medo de não voltar para a realidade cotidiana”, o que, além da tormenta, a impede de acumular os saberes xamânicos. Diante deste exemplo etnográfico (LANGDON, 2002), somado ao de Bárbara Keifenhein (2002), fica patente que a experiência ayahuasqueira indígena – conduzida ou não por um xamã – está longe de ser uma trajetória idílica. Povoada por seres de diferentes mundos, e com distintas intenções, ela mais se assemelha à floresta, com sua mata fechada: encantada e encantatória, casa do imprevisível – o que prevê o perigo.

Por fim, junto aos cantos, a antropóloga Esther Langdon (2002) destaca como arte verbal central na cosmovisão Siona as narrativas, partícipes da tradição oral “poética e performativa”, posto que, segundo seu ponto de vista, “as narrativas utilizam mecanismos poéticos para embelezar a experiência de contar e ouvir” (p. 74). E, já que falava dos perigos, gostaria de lançar uma dúvida, em direção a esta afirmativa. Será mesmo que o aspecto poético se liga estritamente à beleza, ou tem como função “embelezar” a experiência? Ou será que, em outra mirada, o poético pode ser pensado dentro do diapasão do efeito ritual, como mecanismo de comunicação, deslocamento e transformação? As perguntas me acompanham. Vamos caminhar.

As duas etnografias, longe de resumirem a experiência indígena ayahuasqueira, demonstram a pluralidade destas culturas e a emergência perene do entendimento dos grupos indígenas como protagonistas, quando se tem como foco as discussões em torno da ayahuasca. Ainda, optei por trazer etnografias de comunidades que não estão localizadas em território brasileiro, a fim de sublinhar que o meu recorte – de experiências vividas no Brasil – não é redutor dos trânsitos e deslocamentos destas populações. Aliás, as pesquisas de Keifenhein (2002) e Langdon (2002) apontam para esta realidade, uma vez que, em ambas, se expressam deslocamentos físicos – no caso dos Kaxinawá, com a visita dos parentes residentes no Brasil, como narrado em nota, e, no caso de Ricardo Siona, com sua ida à comunidade de seu cunhado, no Equador. Considerando isto, passo agora a olhar detidamente para as experiências ayahuasqueiras no país e, mais especificamente, à ida da planta mestra às cidades.

Atualmente, constata-se com facilidade como a ayahuasca está arraigada em todo o país e nos centros urbanos. Isto, porém, pode nos dar uma falsa impressão de que os domínios – não

indígena e indígena – sejam em tudo dissociados, sem pontes de contato – o que, em si, não é verdade. Além disso, pode nos fazer esquecer daquelas comunidades que, sem serem indígenas, também têm sua vida enraizada no seio da Floresta Amazônica. Este esquecimento, por seu lado, se desdobra em mais um engano – e num apagamento histórico. Em outra direção, vê-se o contexto das comunidades formadas por seringueiros, que, no início do século passado, demarcado pelos ciclos da borracha, se firmaram próximos à floresta e aos rios amazônicos e, lá, tiveram contato com a ayahuasca. Tendo isto em vista, considero profícuo, agora, abordar alguns elementos do uso dos seringueiros, recorrendo, mais uma vez, a uma etnografia; especificamente, à de Mariana Franco e Osmildo Conceição (2002), acerca das relações dos seringueiros do Alto Juruá com a planta professora ayahuasca.

O Vale do Juruá é uma área localizada no Oeste do Acre, conhecida pela presença massiva da seringueira, árvore da qual se extrai o látex para a borracha. Território de populações Pano e Aruák, assistiu à chegada de dezenas de milhares de seringueiros no primeiro ascenso econômico da borracha, ainda no século XIX, tornando-se “uma das principais áreas de seringais nativos da Amazônia” (FRANCO; CONCEIÇÃO, 2002, p. 204). A demanda da mão-de-obra deveu-se à resistência das populações indígenas locais, reagindo às violências e tentativas de escravização, que culminaram no “extermínio de vários grupos” e na “fuga para área sem ocorrência de seringueiras localizadas no Peru” (p. 203). Assim, os seringueiros e suas famílias migrantes, para além de encontrarem uma árdua rotina de trabalho, em território com pouca estrutura para a garantia de direitos fundamentais, viram-se imersos em uma realidade que os aproximava das culturas indígenas que ali já habitavam. Este contato, diga-se, foi travado, muitas das vezes, de maneira igualmente violenta, mas, em outros, consolidou-se como uma política de aliança, como a que se deu em torno da criação da Reserva Extrativista do Alto Juruá, em 1990, contando “com o apoio e participação de lideranças Kaxinawá e Ashaninka” (FRANCO; CONCEIÇÃO, 2002, p. 206).

Foi deste feixe de relações que, continuando com os apontamentos dos pesquisadores, os seringueiros do Alto Juruá entraram em contato com a ayahuasca; algo que se deu mais detidamente através do trabalho do indígena Crispim. Após este momento inicial, Franco e Conceição (2002, p. 208-209) destacam o trabalho do rezador Sebastião Cipó, seringueiro que havia chegado ao seringal Restauração em 1966, e que se destacou pelas curas realizadas com os “remédios da mata” e suas orações, além do uso do maracá – instrumento musical de origem indígena – e de canções populares, como as “do Teixeira, que falava em Deus” (p. 209). À época da pesquisa de Franco e Conceição, destacava-se também como um curador de grande

importância na Reserva Extrativista o seringueiro João Cunha. Outro elemento trazido pelos pesquisadores, em relação à aproximação deste grupo da ayahuasca, é justamente o processo de criação da referida Reserva, uma vez que o sertanista da Funai Antonio Macedo, já tendo experimentado a bebida, convida os seringueiros a conhecerem a ayahuasca, contribuindo para “a constituição de um outro grupo de referência” (FRANCO; CONCEIÇÃO, 2002, p. 212).

Considerados estes aspectos históricos, a cultura ayahuasqueira dos seringueiros do Alto Juruá é conformada por alguns aspectos, dentre os quais as relações de parentesco e vizinhança dos grupos, compostas por “pais e filhos, compadres, primos e amigos de já alguma data” (p. 218), sendo eles, em sua maioria, homens, ainda que haja mulheres que participem dos rituais com a planta. Outro aspecto é a presença constante da música nas sessões de ayahuasca, seja através da reprodução mecânica, utilizando um gravador, seja através do uso de instrumentos, tal qual o violão, aprendido por quase todo o grupo, sendo que “muitos deles [dos seringueiros] afirmam ter aprendido a arte sob a ordem e o auxílio da bebida” (p. 218). Dentre os cantos escolhidos, destacam-se, além das canções pertencentes à cultura popular, cânticos de denominações evangélicas, como a Batista, e os hinos do Santo Daime.

O Santo Daime, aliás, exerce forte influência sobre o grupo de seringueiros, não apenas pela religião ter como central o uso da ayahuasca, como pela origem comum. Isto é, a doutrina do Santo Daime nasce com Raimundo Irineu Serra, conhecido como Mestre Irineu, maranhense que migra para o Acre justamente para trabalhar como seringueiro, onde tem seu primeiro contato com a bebida, dentro da Floresta, graças ao contato com indígenas da região. O poder e o prestígio de Mestre Irineu e sua “santa doutrina” serão destrinchados no quarto capítulo; agora, cabe pontuar como culturas ayahuasqueiras enraizadas nos seringais, a exemplo do Alto Juruá, receberam e recebem forte influência da cultura daimista, apesar de não se conformarem necessariamente como parte da religião. Além disso, Irineu não é o único a erigir uma religião brasileira ayahuasqueira. Pelo contrário, destaca-se, igualmente, a trajetória do baiano José Gabriel da Costa, o Mestre Gabriel, que trabalhou como seringueiro no Território de Guaporé, atualmente Rondônia, e, posteriormente, fundou a religião União do Vegetal⁸.

A cultura ayahuasqueira dos seringueiros do Alto Juruá, por conseguinte, demonstra como, antes de nos voltarmos à expansão acelerada da bebida para os centros urbanos, há que se considerar estas relações travadas entre indígenas e não indígenas inseridos nas dinâmicas sociais da Floresta Amazônica. E, ainda que haja diferenças, se comparado às cosmologias e

⁸ Sobre a trajetória de Mestre Gabriel e a doutrina da União do Vegetal, dentre outros, cf. Melo (2011) e Silva (2016). Para saber mais sobre a linha da UDV, mas também para um olhar comparativo entre as religiões ayahuasqueiras brasileiras, cf. Goulart (2004).

práticas indígenas – seja através do uso de violões, seja através dos cantos e hinos religiosos –, é importante destacar como, junto à persistência das artes verbais, subsiste a compreensão da ayahuasca como planta de poder, visto que, para os seringueiros da região, “a bebida ‘é professora’ e a ciência está em saber compreender o que é, sob o seu efeito, vivenciado” (FRANCO; CONCEIÇÃO, 2002, p. 219).

Logo, da mesma maneira que a expansão da ayahuasca para as cidades não significa o fim dos usos indígenas, o mesmo ocorre com as culturas ayahuasqueiras nos seringais e entre as populações ribeirinhas. Em direção oposta, o que percebi, ao visitar estas pesquisas, é como o fenômeno ayahuasqueiro se apresenta de forma complexa, se reposicionado a cada uso, a cada ritual. Sopesadas as diferenças, as coisas se conectam, ainda que em constante transformação – como ensina a ayahuasca. Essa é uma consideração que extraio da dissertação da antropóloga Beatriz Labate, que, com sua investigação pioneira, volta-se aos usos *neoayahuasqueiros* praticados, sobretudo, em centros urbanos. Sobre eles, a antropóloga inicia sua reflexão:

Neo-ayahuasqueiros formam [...] uma interseção entre as redes que compõem o universo da Nova Era e as suas matrizes, de um lado, e as religiões ayahuasqueiras “tradicionais”, de outro. Tal posição gera uma configuração *sui generis*, rica em simbolismos e práticas. Esta é justamente a *especificidade do caso brasileiro* de uso urbano de psicoativos de origem indígena: os usos modernos e urbanos da ayahuasca aqui [...] têm como referência central, mesmo quando se propõem à autonomia, os usos adotados pelo Santo Daime e pela UDV [...]. As matrizes ayahuasqueiras brasileiras tradicionais possuem uma hegemonia simbólica e concreta, pois o acesso à bebida está em grande medida mediado por essas religiões. [...] A propósito, é significativo que as religiões ayahuasqueiras, em grau maior ou menor, apresentem “traços” da umbanda em combinação com o uso “seringueiro” de uma bebida origem indígena. Isso é significativo porque os usos urbanos da ayahuasca, realizando uma síntese das religiões ayahuasqueiras com a Nova Era, evocam a síntese operada pela umbanda entre o kardecismo (cientificista, francês e urbano) e o culto dos orixás (animista, africano, rural), com a presença de possíveis ideias e práticas do xamanismo indígena (LABATE, 2004, p. 88, grifos da autora).

Labate (2004), no fragmento acima, traz alguns apontamentos que precisam ser explicados, antes que eu prossiga com este panorama. O fenômeno da Nova Era dentro do campo religioso brasileiro é objeto de estudo de diversos antropólogos e cientistas da religião, sendo destacadas pela antropóloga as contribuições de Marcelo Camurça e Luiz Eduardo Soares⁹. Tendo em vista suas elaborações, Labate apresenta a Nova Era como um fenômeno característico da modernidade, que, não constituindo uma religião em si, expressa “um tipo de religiosidade difuso” – uma “nova consciência religiosa” (p. 85) –, com forte inspiração holística e com a incorporação de elementos do hinduísmo e de outras tradições orientais, além

⁹ Para uma mirada atualizada sobre o campo religioso brasileiro, sugiro a leitura do artigo “Revoluções no campo religioso”, de Luiz Eduardo Soares (2019). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/8MpVc6VhKDmDnN8T4BSkGcv/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 08 dez. 2022.

do enfoque dado às práticas terapêuticas¹⁰. Assim, a Nova Era estaria calcada no sincretismo, sendo este produto do “deslocamento, circulação e fluxo de identidades” (p. 86) empreendido pelos sujeitos, ao buscarem constantemente elementos místicos e religiosos que façam sentido às suas aspirações individuais.

Considerado este diapasão de práticas distintas, alia-se um outro fenômeno urbano, descrito pelo antropólogo Magnani, ainda nos anos finais do século XX, o *neoxamanismo*, que, segundo Labate (2004), independentemente do uso ou não de plantas de poder, é caracterizado pelo antropólogo pelo “estilo de vida” dos adeptos, como uma contraposição ao ritmo imposto pelas cidades, sendo igualmente marcado pelas práticas esotéricas “oferecidas na forma de serviços e mercadoria” (p. 86). Mas, para além do quadro geral, o que a pesquisadora explicita na citação acima transcrita é como o cenário ayahuasqueiro urbano brasileiro carrega um traço distintivo, diferenciando-o de outros circuitos da Nova Era: a “hegemonia simbólica e concreta” das religiões ayahuasqueiras – detidamente, a União do Vegetal (UDV) e o Santo Daime¹¹. Estas, por sua vez, denotam um sincretismo particular, ao aliam elementos doutrinários de matrizes distintas, tais como cristianismo, o kardecismo, o culto aos orixás e as práticas xamânicas.

Além disso, a influência de tais religiões – seja através da incorporação de elementos doutrinários, como os hinos daimistas, seja pelo surgimento de novas práticas a partir de cisões com igrejas da UDV e do Santo Daime – traz ao cenário ayahuasqueiro brasileiro um traço demarcado, posto que, em outros países latino-americanos, como Peru, Bolívia, Colômbia, Venezuela e Equador, o que se sobressai são as práticas do vegetalismo. Isto é, “uma forma de medicina popular à base de alucinógenos vegetais, cantos e dietas”, conduzida por curandeiros

¹⁰ A literatura, aliás, tem papel central na formação do imaginário que conforma as práticas da Nova Era, dado seu enlace, também, com a contracultura. Exemplos canônicos disto são o movimento *beat* – no qual, pensando detidamente na ayahuasca, destacam-se obras como “Junky”, de Burroughs, e “Cartas para Yagé”, de Ginsberg – e obras específicas, a exemplo de “As portas da percepção”, de Aldous Huxley. Ainda, o cenário literário brasileiro, como se sabe, não passou incólume a essas transformações culturais e políticas, tendo refletido, à sua medida, acerca das novas experiências de alteração de consciência que se apresentavam. Exemplo disto é o ensaio sobre o LSD assinado pelo cronista, tradutor e poeta Paulo Mendes Campos, “Experiência com LSD” ([1964] 1985), sobre o qual me debrucei em minha dissertação de mestrado (BOARIN, 2019; cf. BOARIN; FARIA, 2019).

¹¹ A Barquinha, que é, igualmente, uma religião brasileira ayahuasqueira, não é citada como forte influência no circuito da Nova Era, pois, tendo sido fundada por Daniel Pereira de Mattos, Frei Daniel, nos anos 1940, segue sendo menos conhecida pelas camadas médias urbanas. Isto, por sua vez, deve-se à sua presença menos expressiva em regiões do país que não o Norte (LABATE, 2004). Para maiores informações sobre a Barquinha, e principalmente sobre a influência das matrizes religiosas africanas em sua doutrina, ver o artigo “Barquinha: Religião ayahuasqueira, afro-brasileira ou afro-amazônica?”, de Marcelo Simão Mercante (2015). Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Marcelo-Mercante/publication/294735426_Barquinha_Religio_Ayahuasqueira_Afro-Brasileira_ou_Afro-Amazonica/links/57bdd17708aed246b0f710b1/Barquinha-Religio-Ayahuasqueira-Afro-Brasileira-ou-Afro-Amazonica.pdf Acesso em: 08 dez. 2022.

“de populações rurais do Peru e da Colômbia”, que, conservando aspectos dos conhecimentos indígenas, incorporam “algumas influências do esoterismo europeu e do meio urbano” (LABATE, 2004, p. 65).

A afirmação não significa que o vegetarianismo não tenha florescido em território brasileiro – pelo contrário, não é difícil encontrar, no Brasil, espaços que ofereçam rituais considerados, pelos organizadores, vegetarianistas, com maior ou menor proximidade com as culturas vegetarianistas de países vizinhos. Mas significa, sim, que, ao pensarmos no campo ayahuasqueiro brasileiro, há que se levar em consideração como este espectro é refratado – pois alterado – pela presença das religiões mencionadas. Ainda, cabe pontuar que a pesquisa de Labate é publicada no início deste século, e é sabido que tanto o campo ayahuasqueiro, quanto o campo da Nova Era, de forma mais ampla, se transformam rapidamente, sobretudo pelo deslocamento constante dos sujeitos, como já mencionado. Por isso, não seria inoportuno questionar até que ponto essa influência das religiões nas práticas ayahuasqueiras se mantém na atualidade – ou, melhor dizendo, quais transformações ela também sofreu, com o passar dos anos.

Feitas estas ressalvas, elencarei, ainda que rapidamente, algumas práticas e usos neoayahuasqueiros, para que se possa visualizar diretamente, mesmo que através de exemplos pontuais, como a ayahuasca se insere no contexto urbano, para além de seus usos religiosos e/ou indígenas. Labate (2004), em sua dissertação, aborda algumas organizações, designadas com nomes fictícios, caracterizadas pelo trabalho terapêutico. É o caso da *Unidade de Resgate*, grupo que, sem ser do Santo Daime, recebia, à época da etnografia, apoio do *Centro Eclético da Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra* (CEFLURIS)¹², utilizando o espaço de uma igreja desativada da denominação para realizar seus trabalhos com ayahuasca junto a pessoas em situação de rua. Outro grupo mencionado pela antropóloga é a *Associação Beneficente Luz de Salomão* (ABLUSA), liderado por um psiquiatra e ex-dirigente da UDV, que tem – ou tinha, tendo em vista não saber se o grupo permanece ativo – “como proposta auxiliar moradores de rua na recuperação de suas dependências químicas e na reintegração à vida social”¹³ (LABATE, 2004, p. 410).

¹² Nome oficial dado à linha liderada por Padrinho Sebastião. Atualmente, a denominação mudou, sendo o grupo autointitulado Igreja do Culto Eclético da Fluente Luz Universal (ICEFLU).

¹³ Cabe dizer que não é tão incomum encontrar grupos e/ou igrejas ayahuasqueiros que realizem trabalhos assistenciais (e de cura) com pessoas em situação de rua e/ou de dependência química. Eu mesma, ao longo da minha vivência, tive a oportunidade de ir a uma igreja do Santo Daime que realizava tal proposta, sendo ela a mim narrada de maneira positiva tanto por adeptos sem histórico progresso de dependência química, quanto por um adepto que havia se aproximado da igreja para poder lidar com este problema pessoal. Neste caso, é importante que se diga que a participação na religião não era condição para receber o auxílio, o que não exclui a aproximação voluntária da doutrina, se assim desejado.

Vê-se, portanto, que, para além do trabalho com pessoas em situação de rua, tais práticas neoayahuasqueiras se caracterizam pelo vínculo estabelecido com as religiões, seja através da aproximação – como se expressa no caso da *Unidade de Resgate* –, seja através das rupturas operadas para que surgisse um novo grupo – verificado na trajetória da ABLUSA. Em contraposição, é interessante notar como o vegetalismo influencia novas práticas em outros contextos nacionais, tal qual discorre Aranovich (2017), ao refletir sobre os usos interculturais da ayahuasca na Amazônia peruana, e, mais detidamente, os usos feitos pelo Instituto Chaikuni, localizado da região de Loreto, no Peru. Tendo iniciado seus trabalhos em 2013, o Instituto é fruto da experiência com plantas de poder dos fundadores de outra organização, o *Temple of the Way of Light*, este tendo sido influenciado pelos conhecimentos indígenas, mas também pelos postulados da teoria do Bem-Viver. Com isto, e com o passar do tempo, as atividades do Instituto voltaram-se à aproximação dos participantes do conhecimento indígena sobre a ayahuasca, através da inserção de estudantes indígenas nas cerimônias comunitárias com a bebida, e, na mesma medida, através da toma de ayahuasca, por parte de estudantes não indígenas, com lideranças Shipibo que trabalham no Instituto (ARANOVICH, 2017).

1.1.1 Disputas em torno da ayahuasca

Os usos da ayahuasca na contemporaneidade, logo, se expressam pela referida diferença entre ontologias, culturas e práticas, ainda que estas se entrecruzem pelo feixe de relações que as transpassa. Não é difícil supor, por conseguinte, que as relações travadas expressem não apenas contatos de mútua colaboração. Pelo contrário, o que se verifica, com recorrência, são disputas e entraves acerca da legitimidade de usos e conhecimentos em torno da planta de poder. Isto, inclusive, em tudo se associa a discussões que, sem se limitarem às práticas ayahuasqueiras, a englobam – em especial, aquelas que se debruçam sobre o justo reconhecimento e a seguridade dos direitos das populações indígenas. Um exemplo patente de como estas disputas se expressam na atualidade é a questão da regulamentação da ayahuasca por parte do Estado brasileiro.

Entre os anos de 1985 e 1987, ocorreram as primeiras discussões acerca da legalização da ayahuasca no Brasil, com a inclusão da bebida na listagem da Divisão de Medicamentos do Ministério da Saúde (DIMED) (LABATE, 2004). Nestes dois anos, uma comissão de juristas e pesquisadores se dedicou a compreender os usos ayahuasqueiros através de visita a comunidades do Santo Daime e da UDV. Como conclusão deste trabalho, “o extinto Conselho Federal de Entorpecentes – CONFEN [...] elaborou um parecer positivo, retirando a substância da ilegalidade” (LABATE, 2004, p. 97), mas, em 1992, se deu uma nova tentativa de proibição

da bebida, o que não se efetivou, justamente por ter se conformado uma nova comitiva jurídica e científica. Neste período, a saída encontrada foi retirar a substância psicoativa da listagem da DIMED, tornando ausente as menções a ela em documentos oficiais. Em 1999, o marco regulatório estabelecido nos anos 1980 foi transferido às competências da Agência de Vigilância Sanitária (ANVISA).

Outro marco institucional deu-se quando da formação do “Grupo Multidisciplinar de Trabalho – GMT – AYAHUASCA”, a partir da Resolução n. 5 do Conselho Nacional de Políticas sobre Drogas (CONAD), de 10 de novembro de 2004. Com o objetivo de elaborar um “documento que traduzisse a deontologia do uso da Ayahuasca, como forma de prevenir seu uso inadequado” (BRASIL, 2011, p. 511), e respaldado pelos artigos 5º, VI e 215 (inciso 1º) da Constituição Federal, nos quais se promulga a liberdade de consciência e crença, e a “garantia de proteção do Estado às manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras” (p. 510), o GMT elaborou, em 2006, seu relatório final, no qual são destacados os seguintes temas discutidos: uso religioso da ayahuasca; comercialização; sustentabilidade da produção da ayahuasca; turismo; difusão das informações; uso terapêutico; organização das entidades; procedimentos de recepção de novos adeptos; e uso da ayahuasca por menores e grávidas (BRASIL, 2011). O Grupo contou com pesquisadores e juristas, representantes do CONAD, representante da Secretaria Nacional Antidrogas, além de representantes da UDV, do Santo Daime – estes, com três cadeiras, duas designadas à linha do Alto Santo, igreja fundada por Mestre Irineu, e uma designada à linha iniciada pelo Padrinho Sebastião –, e de “outras linhas” – termo notadamente difuso, impreciso.

A partir deste trabalho, em 25 de janeiro de 2010, foi publicada a Resolução n. 1 do CONAD, ratificando o relatório final do GMT, e, por extensão, dando enfoque à proteção legal dos usos religiosos e sinalizando a implementação de pesquisas sobre o uso terapêutico da bebida. Ora, acredito ficar patente como tanto o documento elaborado pelo Grupo de Trabalho, quanto a Resolução do CONAD não contemplam as especificidades dos usos indígenas. Isto se expressa desde a ausência de representantes indígenas na formação do GMT até o conteúdo dos documentos, uma vez que eles se concentram no uso religioso e, também, apontam para a segurança jurídica via a formação de associações e outras entidades jurídicas. Logo, por mais que os documentos tenham sido celebrados, à época, como um avanço, por constituírem-se enquanto marco legal atualizado, eles refletem, através da ausência das populações indígenas, as assimetrias nas relações de poder e de influência entre os grupos ayahuasqueiros.

Atualmente, uma querela legal que expressa tais relações é a discussão sobre as políticas para o reconhecimento da ayahuasca como patrimônio imaterial. Antunes (2022) inicia sua reflexão sobre o assunto, lembrando que o termo “patrimônio cultural imaterial” aparece pela primeira vez em um documento nacional em 1988, justamente em nossa Constituição. Internacionalmente, vê-se que as “políticas culturais” começam a ganhar centralidade na Unesco já na década de 1960, tendo o assunto um apelo intensificado em 1990, e ratificado em 2003, na “Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Unesco”, da qual o Brasil é signatário. Os marcos internacionais, segundo o autor, são importantes, pois a questão do reconhecimento da ayahuasca como patrimônio imaterial não é exclusivamente brasileira. Dito isto, em 2008, o Santo Daime (linha do Alto Santo e do ICEFLU), a Barquinha e a UDV do Acre, junto a duas fundações culturais acreanas (Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour e Fundação Garibaldi Brasil), encaminharam ao IPHAN um pedido de reconhecimento da ayahuasca como patrimônio imaterial da cultura brasileira (ANTUNES, 2022). O pedido teria como objetivo fazer com que a bebida não se conformasse legalmente apenas pela legislação de drogas e por seu caráter religioso, sendo reconhecidas a importância da planta para a cultura acreana e “como manifestação cultural tradicional amazônica” (ANTUNES, 2022, p. 111).

O IPHAN, entretanto, recusou o pedido, alegando que uma bebida não poderia ser considerada um “bem cultural passível de registro”, além de pesar, na mesma medida, o receio de manifestações contrárias ao aceite do pedido, sobretudo por parte dos grupos indígenas (ANTUNES, 2022). Ainda assim, o IPHAN, em 2012, iniciou a realização do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRF), passando a atuar ativamente na discussão. Antunes (2022) chama a atenção, porém, para como não é só o órgão que se apresenta como um ator político articulado. Pelo contrário, o grupo promotor do pedido teve iniciativas importantes, como o “Seminário: Comunidades Tradicionais da Ayahuasca”, que discutiu pontos como o afastamento da ayahuasca do estigma das *drogas*, mas também, que levantou discordâncias, por não incluir outros atores políticos ayahuasqueiros – dentre eles, uma vez mais, as populações indígenas.

Com isto, foi promovido no Rio de Janeiro, em 2011, o I Encontro da Diversidade Ayahuasqueira, articulando o ICEFLU (grande responsável pela expansão da ayahuasca para o Centro-Sul do país e, portanto, para os centros urbanos) e algumas etnias indígenas do Acre – e tendo o apoio do IPHAN e do MinC. Com o evento, se apresentam, de maneira organizada, novos atores políticos, congregados em torno da crítica ao pedido encaminhado ao IPHAN, por

atribuírem-lhe um caráter excludente, o que foi manifesto no documento elaborado a partir do encontro – o “Manifesto da Diversidade Cultural Ayahuasqueira” (ANTUNES, 2022) –, tendo, entre os objetivos centrais, o reconhecimento da ayahuasca como um fenômeno nacional, e não estritamente amazônico ou acreano, e a crítica à não inclusão de representações das etnias indígenas e de grupos como o ICEFLU.

O documento, como era de se esperar, teve pronta resposta, com os proponentes do pedido alegando que o fenômeno da ayahuasca seria distinto àquele conformado pelos usos indígenas, e, acerca da não inclusão de linhas como o ICEFLU, eles “afirmaram que a solicitação encaminhada ao IPHAN previa apenas o reconhecimento das tradições culturais associadas aos mestres fundadores das três religiões ayahuasqueiras brasileiras, mas não os desenvolvimentos posteriores” (ANTUNES, 2022, p. 115). Todas estas manifestações demonstram como a ayahuasca, na contemporaneidade, suscita disputas que mobilizam atores políticos de esferas distintas. Sobre isto, ressalta-se como, para além dos representantes das etnias e entidades ayahuasqueiras, envolvem-se neste campo em disputa órgãos do governo, especialistas (juristas e cientistas) e representantes políticos, sobretudo da sociedade acreana¹⁴. No centro destas discussões, afirma Antunes (2022, p.113), “essas articulações referem-se principalmente à questão da definição de quais referências culturais constituiriam o cerne comum entre os diferentes segmentos ayahuasqueiros”.

Por fim, nos últimos anos, consolidou-se um afastamento importante, reconfigurando as redes de relações no universo ayahuasqueiro. Em 2016, a ONG espanhola ICEERS realizou em Rio Branco a II Conferência Mundial de Ayahuasca, com a presença dos representantes em disputa, referidos anteriormente. Novamente, o evento foi palco de conflitos, com destaque às críticas dos representantes indígenas – o “tom universalista” da proposta de tornar a ayahuasca patrimônio cultural da humanidade pela Unesco; e a problematização da “originalidade” e “tradicionalidade” dos grupos religiosos ayahuasqueiros (ANTUNES, 2022). Tais críticas, por sua vez, foram sistematizadas na “Carta Aberta dos Povos Indígenas do Acre/ Brasil a II Conferência Mundial de Ayahuasca”, culminando na formação de uma frente de atuação exclusivamente indígena, e não mais junto a grupos neoayahuasqueiros e ao ICEFLU. Desde então, passou a ser realizada a Conferência Indígena da Ayahuasca, que, em setembro de 2022,

¹⁴ O envolvimento de políticos acreanos em disputas e por políticas de reconhecimento da ayahuasca não é um fenômeno novo, como a própria trajetória de Raimundo Irineu Serra – a ser pincelada no quarto capítulo – demonstra (MOREIRA; MACRAE, 2011).

chegou à sua quarta edição, sendo escolhido para sediar o evento o Instituto Yorenka Tasorentsi, no município de Marechal Thaumaturgo (AC)¹⁵.

As discussões nas edições da Conferência Indígena da Ayahuasca demarcam aspectos importantes para a perspectiva indígena da experiência ayahuasqueira, tais como: a participação no processo de patrimonialização, os tensionamentos entre a “ciência da floresta” e a “ciência acadêmica”, e as relações com as religiões ayahuasqueiras – o que suscita opiniões diversas (ANTUNES, 2022). Na IV Conferência Indígena da Ayahuasca¹⁶, detidamente, a Carta sistematizando as discussões ocorridas na edição ressaltou como pontos centrais: o reconhecimento e o respeito aos territórios indígenas, sendo a ayahuasca reconhecida como elemento de cura e proteção destes e de todos os seres que nele habitam; a avaliação dos aspectos ambientais, políticos e culturais da expansão e comercialização da bebida; o “uso indevido” de aspectos das culturas indígenas (como roupas e indumentária ritualística); a aproximação “de um diálogo entre as medicinas tradicionais indígenas e a medicina não indígena” (p. 4); o combate à criminalização da bebida e dos indígenas que dela fazem uso; a desautorização do registro de patente da ayahuasca; dentre outros (IV CONFERÊNCIA INDÍGENA DA AYAHUASCA, 2022).

As edições da Conferência, e os documentos delas gerados, apontam, assim, para elaborações e pautas em comum das comunidades indígenas ayahuasqueiras. Ainda, acredito que, junto à compreensão das disputas em torno da regulamentação e da patrimonialização da ayahuasca, os documentos acabam por ter um caráter pedagógico àqueles que, não sendo indígenas, estão convictos do protagonismo destas culturas quanto ao assunto. Este ponto, aliás, é ressaltado pela Carta da IV Conferência Mundial da Ayahuasca (2022), ao documento postular o seguinte:

¹⁵ A primeira e a segunda Conferência aconteceram na Terra Indígena Puyanawa, no município de Mâncio Lima (AC), nos anos de 2017 e 2018, enquanto a terceira Conferência Indígena da Ayahuasca, em 2019, foi realizada, tal qual em 2022, no Instituto Yorenka Tasorentsi. Para informações completas, os documentos e os registros das edições do evento, assim como os parceiros da organização, ver: <https://ayahuascaconferenciaindigena.org/>. Acesso em: 09 dez. 2022.

¹⁶ “Entre a terceira e a quarta conferência houve uma grande articulação entre povos e parceiros, o que contribuiu para o destaque da participação de representantes de 35 povos indígenas do Brasil e de outros países como Colômbia, Equador, Peru, México e Canadá, organizações indígenas, parceiros institucionais, pesquisadores e outros convidados não indígenas. Os povos presentes foram: Apolima-Arara, Huni Kuĩ, Jaminawa-Arara, Kuntanawa, Nawa, Noke Koi, Nukini, Puyanawa, Shanenawa, Shawādawa, Yawanawá, Apurinã (Pupykary), Manchineri, Ashaninka, Ashaninka del Alto Perene, Yanasha del Puerto Yunnako, Nomatsiguenka, Ashaninka y Machiguenga del Rio Apurimac-Cusco, Yaminawa, Marubo, Yepá Mahsã-Tukano, Anishinaabe, Arhuaco, Tubú Hम्मूरिमासा, Inga/Union de Médicos Indígenas Yageceros de la Amazonia Colombiana (UMIYAC), Kichwa de Sarayaku, Kofan, Jiaki, Wixárika, Potiguara, Omágua Kambeba, Shipibo-Konibo, Yanomami, Guarani Mbyá, Siona. Foram cerca de 389 participantes, contando com 244 indígenas e 145 não indígenas” (IV CONFERÊNCIA INDÍGENA DA AYAHUASCA, 2022, p. 01).

Convocamos técnicos e acadêmicos indígenas e não indígenas a combater a desinformação, a falta de consciência nas instituições, a apropriação cultural e uso inadequado de nossas medicinas. Os convocamos para serem pontes para a revisão de antigos paradigmas, criação de novos modelos, assessoria jurídica, desenvolvimento de instrumentos, de políticas públicas e interlocução institucional, a partir de nossas demandas, com respeito às identidades culturais, às ciências indígenas e respeito de seus métodos de pesquisa e ensino (p. 5).

Escolho terminar essa breve introdução ao universo ayahuasqueiro, antes de adentrar especificamente nas discussões em torno das artes verbais, com a citação acima. A decisão se justifica, pois entendo que, apesar de esta investigação não se deter em políticas públicas ou aspectos jurídicos, por exemplo, as discussões sobre poesia e artes verbais, às quais ela se propõe, são, na mesma medida, políticas, ao estabelecerem relações entre ontologias, culturas e sujeitos díspares. Logo, acredito ser importante, desde já, assinalar o universo ayahuasqueiro como uma rede de muitas vozes – mas não vozes uníssonas. Acredito, ainda, que a compreensão das disputas institucionais e culturais impelem os pesquisadores a uma postura responsiva – tema ao qual voltarei no capítulo seguinte –, rasurando a pretensa transparência (ou imparcialidade) do sujeito pesquisador nesta rede de relações. Isto, ao cabo, faz com que eu retorne ao início destas elaborações, em que trazia a voz de Daiara Tukano (2021; 2022), ao afirmar a importância da reflexão sobre o que significa a expansão da ayahuasca no contexto da globalização, considerando que, infelizmente, esta realidade se coaduna à outra: o genocídio das populações indígenas e o ataque constante a seus territórios.

1.2 Ayahuasca e artes verbais: aprendendo a fazer perguntas

As artes verbais, como dito, são presentes em muitas das culturas ayahuasqueiras, seja em rituais conduzidos por cantadores ou xamãs, seja nos hinos da doutrina daimista, que, além de estruturarem os trabalhos espirituais da religião, se fazem presentes em outros usos – como aqueles feitos pelos seringueiros do Alto Juruá. Tais expressões estéticas, por si só, trazem entraves instigantes aos estudos críticos e científicos. Um exemplo disto é a tradução de cantos xamânicos, que têm desafiado há décadas os antropólogos¹⁷. Outro exemplo são os hinos do Santo Daime, ao postularem discussões teóricas acerca do encontro de entes da cosmologia cristã – mas não só – com a bebida de origem amazônica. Mas, para além destas expressões estéticas, a expansão da ayahuasca para os centros urbanos, somada ao crescente espaço conquistado por artistas indígenas contemporâneos no campo estético (GOLDSTEIN, 2019), complexifica esta rede de relações em torno das poéticas ayahuasqueiras. Dentre outros

¹⁷ Desenvolverei melhor as discussões em torno da tradução de cantos xamânicos no terceiro capítulo, dedicado às traduções dos cantos míticos Marubo, realizadas pelo antropólogo Pedro Cesarino (2011; 2013).

motivos, como aqui buscarei desenvolver, isto se deve ao fato de a arte constituir-se como um espaço privilegiado de encontros e negociações, não só pelos acordos firmados, como também pelas possibilidades de jogos enunciativos que se travam.

Assim, neste ponto, me dedicarei a apresentar brevemente alguns artistas contemporâneos, considerando o panorama esboçado anteriormente, e, de maneira um pouco mais detalhada, duas estéticas ayahuasqueiras – a do coletivo Huni Kuin MAHKU e a do poeta e antropólogo argentino Néstor Perlongher. Sem serem meus interlocutores primeiros nesta pesquisa, entendo que trazê-los, neste momento inicial, me permite, por um lado, demonstrar como a essa investigação não encerra as discussões possíveis nos Estudos Literários. Por outro, as reflexões suscitadas por estas produções, com seus vínculos inequívocos com a produção de conhecimento, se fazem importantes, ao enunciarem aspectos teórico metodológicos prementes a esta pesquisa – o que entendo justificar sua presença.

É importante ressaltar que, dentre os nomes em destaque da arte indígena contemporânea, estão pessoas partícipes de ontologias ayahuasqueiras, como é o caso de Daiara Tukano, Denilson Baniwa¹⁸ e Jaider Esbell¹⁹ (HERKENHOFF, 2021). Em alguns casos, verificamos uma produção artística e intelectual que explicita a relação com a planta professora. É o caso da artista visual Daiara Tukano, que, além de seus textos críticos, assina produções visuais que trazem com centralidade a ayahuasca. Em outros casos, desta e de outros artistas, a relação com a bebida pode não estar explicitada, mas entendo que isto não seja suficiente para a desconsiderarmos. Para pensar esta questão, recorro ao papel dos sonhos na produção de Denilson Baniwa, como o próprio artista explica:

Muitos dos meus trabalhos vêm através dos sonhos. Estou sempre aberto a esse outro mundo onde meus antepassados e os espíritos do meu povo vivem. Eu sonho em baniwa, em português. Sonho muito com a questão de ser Baniwa. Minha obra tem forte influência dos sonhos, da cosmogonia e cosmologia indígenas que muitos falam que é lenda e mito, mas, para o meu povo, é real – a criação do mundo, o umbigo do mundo, o lugar onde os Baniwa nasceram, onde o território Baniwa foi escolhido, tudo isso faz parte de um universo de criação do mundo em que eu acredito com meu povo (DENILSON BANIWA apud HERKENHOFF, 2021, p. 260).

Novamente, as fronteiras rigidamente estabelecidas pelo conhecimento ocidental parecem não se sustentar. Ou seja, pensar a produção do artista, de acordo com suas próprias palavras, perpassa por uma aproximação de sua cosmologia, na qual os sonhos anunciam um dos domínios do mundo, sendo, portanto, igualmente real – e do qual, por extensão, provêm ensinamentos. Ora, a partir desta premissa, não seria estranho supor que tais sonhos também

¹⁸ Denilson Monteiro Baniwa, nascido em Barcelos (AM), em 1984, é artista visual e curador.

¹⁹ Jaider Esbell, da etnia Makuxi, nasceu em Normandia (RO), atual TI Raposa – Serra do Sol, em 1979. Era artista visual, escritor e produtor cultural.

são mobilizados através dos ensinamentos da ayahuasca, da mesma maneira que poderíamos perguntar até que ponto as visões sob efeito da bebida, por se inserirem numa cosmovisão, influenciam a produção do artista. Estas perguntas, por sua vez, só fazem sentido se nós, pesquisadores, levarmos a sério o que está sendo dito por Denilson Baniwa; isto é, se não nos apressarmos em fazer elaborações a partir de nossos próprios princípios, de nossa própria cosmologia – a ocidental. Tal postura, entretanto, não nos exime de confusões e dificuldades de entendimento, justamente pelas diferenças drásticas entre os mundos que constituem os sujeitos em diálogo – pesquisadora e artista.

Ainda, nossa história da arte e da literatura foram e são responsáveis por consolidar visões sobre os povos indígenas e de suas culturas. Questionar tais representações, por extensão, é uma forma de desestabilizar figuras reificadas no imaginário nacional. É o que faz Jaider Esbell, ao reivindicar-se neto de Makunaíma, contestando os estereótipos consolidados em torno de sua figura, como a indolência e a preguiça, via a obra de Mário de Andrade. Com isto, Jaider Esbell relembra ao mundo que Makunaíma mantém sua relação de parentesco com os povos indígenas, ainda que sua identidade tenha sido assaltada pelo Modernismo brasileiro (ESBELL, 2021; cf. FALEIROS, 2023). Neste caso, como no de Denilson Baniwa, não estou dizendo que o trabalho de Jaider Esbell em torno da figura de Makunaíma se ligue diretamente à sua experiência com a ayahuasca. Em outra direção, entendo que estas produções, por estarem inseridas em outras cosmologias, estas sim ayahuasqueiras, apontam pontos centrais para compreender a produção de artistas indígenas contemporâneos, fazendo com que o campo das artes (e literaturas) se repense.

A fala de Jaider Esbell (2021), em entrevista, sobre a figura de *canaimé* em sua produção, a propósito, ensina muito sobre este aspecto. Segundo o artista, *canaimé* é presente em diferentes ontologias da região de Roraima, como os Arawk, os Wai Wai e os Wapichana, e, sendo um indivíduo curioso que percorre o mundo atrás de conhecê-lo, é, na mesma medida, “um estado, um estado performático, transitório, metamórfico mesmo, porque se trata de manipulação de poder, de feitiços” (p. 16). Por este motivo, para além de seus aspectos espirituais, ligados à justiça e à vingança, conceitos centrais nas epistemologias indígenas, *canaimé* se constitui plasticamente, através de suas vestimentas e movimentos – aspectos formais que constituem seu estado performático. Logo, uma vez mais, as fronteiras se mostram porosas: forma e conteúdo não são bordas distintas. E, continuando com Jaider Esbell (2021, p. 16), figuras como *canaimé* demonstram como esse complexo cosmológico e formal se complementa, pois “se tem o *canaimé*, tem o pajé, e no meio disso tudo tem o reles mortal, que

é o parente que foi pescar, o parente que foi caçar...”. Portanto, tal qual é difícil compreender figuras como canaimé sem voltar-se a este complexo cosmopolítico, entendo que o mesmo movimento se dê em torno da ayahuasca. Isto é, não há como investigar uma determinada arte verbal ayahuasqueira sem procurar compreender, na mesma medida, o universo em que ela se inscreve e pelo qual é circunscrita²⁰.

Sobre estas reflexões, entendo ser necessário fazer mais duas ressalvas. A primeira diz respeito ao contexto amazônico de produção artística. As artes visuais, verbais e performáticas no território amazônico têm tido, cada vez mais, seu justo reconhecimento, pela sua efervescência e pluralidade, mas também por seu “compromisso ético com a sobrevivência da Terra” (HERKENHOFF, 2021, p. 213). Assim, a arte na região “é um dispositivo para pensar sobre a diversidade cultural”, que passa por povos indígenas, comunidades quilombolas e ribeirinhas, além de cidades interioranas e metrópoles – como Belém e Manaus. Por vezes de caráter gregário, denotado por coletivos artísticos, e múltiplas expressões, a Amazônia, para Paulo Herkenhoff (2021, p. 218), “é uma zona experimental da arte”, tendo em vista que “a complexidade linguística, a diversidade e o compósito léxico incidentes na região elucidam a existência de uma cartografia cultural e do inconsciente amazônico a atravessar a fantasmática coletiva” (p. 220). Não sendo meu escopo de pesquisa, considero essa uma ressalva importante, pois ela aponta para relações cartográficas e culturais possíveis de serem desenvolvidas em outras pesquisas, mas, igualmente, por compreender que essa “fantasmática coletiva” atravessada, de uma ou outra maneira, está presente nas poéticas com as quais dialogarei – motivo pelo qual é bom não a perder de vista.

A segunda ressalva diz respeito às investigações em torno da palavra poética e de seu caráter performativo, expressa em cantos, rezas, dentre outros. Como coloca Jaider Esbell (2021, p. 29), muitas das vezes se fala sobre as produções visuais, dando menor enfoque às produções verbais:

Eu tenho batido um pouco nessa tecla, que a arte fica muito no campo da visualidade ainda, não é? Tem essa necessidade de alcançar os sentidos, os sentidos a mais que a visão. Então a sonoridade, a energia que a gente consegue colocar por meio do canto, da voz, ao criar movimento corporal gerando frequência, isso funciona muito pra mim. É um trabalho que eu gosto de fazer, é mais uma forma de entregar o corpo e o espírito para que uma força maior se manifeste. *Não seria exatamente uma incorporação, mas um estado de ponte, de teletransporte* (grifos meus).

²⁰ Ressalto que esta afirmativa epistemológica não é válida apenas para as artes verbais indígenas ayahuasqueiras. Digo isto, pois os hinos do Santo Daime, sobre os quais me debruçarei nesta tese, também puxam o fio doutrinário da religião, não sendo possível negligenciá-lo.

Confesso que fiquei bastante alegre ao ler este fragmento de Jaider. Não somente porque ela atesta a necessidade de a arte e a crítica voltarem-se aos poderes da voz, do canto, e das técnicas do corpo que a ele se ligam – que é, precisamente, o exercício que procuro fazer nesta pesquisa em torno das poéticas ayahuasqueiras. Mas, na mesma medida, porque a fala do artista desvela duas dimensões importantes das reflexões que se ocupam destas poéticas: o vínculo entre corpo e espírito – e as bordas se borram a todo momento – e o sentido dado a estas artes verbais, e/em seu contexto de apresentação. Ou seja, o movimento corporal e os cantos em diferentes culturas indígenas, que poderiam ser equivocadamente lidos como incorporação, dizem, antes, de uma exteriorização, um deslocamento, “estado de ponte” que faz com que os sujeitos se repositionem nesta espacialidade cosmogônica. Tais deslocamentos, longe de serem homogêneos, constituem um modo de operar no mundo – um *método* – com o qual nós, sujeitos conformados pelas epistemologias ocidentais, podemos aprender.

Estas questões irão me acompanhar ao longo das páginas vindouras, pois o deslocamento numa rede enunciativa e de posições demarcadas é algo central para as discussões pretendidas pela tese. Contudo, como já anunciei, meus interlocutores principais são demarcados por dois trânsitos específicos, apesar de não lineares, em direção ao contexto urbano e à cultura escrita. Por isso, seguindo nesta caminhada, passo, agora, a alguns exemplos de artes inseridas no panorama neoayahuasqueiro. É óbvio que os exemplos por mim trazidos são pontuais, mas, ainda assim, acredito que eles pincelam o que se fia como esta nova geografia estética delineada pela planta professora.

De partida, há um nome que surgiu recorrentemente na minha revisão bibliográfica, atestando sua relevância: Pablo Amaringo Shuña, ou Don Pablo, pintor peruano da região amazônica, que, em suas obras, dedicou-se a pintar o que havia visto em suas mirações – ou seja, suas visões conduzidas pela ayahuasca. É pela relação com o antropólogo Luis Eduardo Luna que Don Pablo inicia seu trabalho, de expressar visualmente sua experiência com o vegetalismo peruano, como conta o pesquisador, ao relatar ter conhecido Amaringo em 1985, em Pucallpa, cidade à margem do rio Ucayali. Don Pablo, à época, ministrava aulas de inglês, mas seu passado era de famoso curandeiro, dado seu “conhecimento íntimo do meio ambiente selvático, da cultura ribeirinha, e de alguns povos indígenas que nele habitam” (LUNA, 2002, p. 193) e, por extensão, da ayahuasca. De acordo com Luna (2002), nesse ano, Pablo Amaringo já não exercia trabalhos de cura, tampouco bebia ayahuasca, mas, apesar disto, a pedido do recente amigo, produziu, entre 1985 e 1989, 49 obras, que compuseram o livro *Ayahuasca visions: the religious iconography of a Peruvian shaman*, publicado em 1991. Don Pablo

faleceu em 2009, mas sua obra segue viva, sendo ainda, inclusive, suas reproduções comercializadas, através do *e-commerce* “pablo-amerigon pixels”.

Figura 1 – Ondas de la Ayahuasca, de Pablo Amaringo



Fonte: *E-commerce* das obras do artista (2011)²¹.

Paremos para olhar, juntos, a pintura de Don Pablo. Com cores vibrantes e elementos justapostos, a obra traz diferentes seres (humanos e não humanos): na parte superior da tela, perfilam-se sujeitos antropomórficos com uma espécie de asas azuis e empunhando lanças e escudos, enquanto, de suas bocas, sai um feixe vermelho alaranjado – o que me induz a pensar no fogo; abaixo deles, uma sorte de animais (lagartos, onças, cobra, pássaro), mas também outros seres antropomórficos, envoltos em uma vestimenta verde – talvez, imagino, seres vegetais; e, do lado inferior à esquerda, cinco pessoas que parecem estar em uma sessão de cura com a bebida – com uma em pé, como se conduzisse a sessão, soprando algo que leva à boca, duas recebendo cuidados de outras duas (o que percebo sobretudo pelo empostamento das mãos), e uma quinta, integrando a roda. Este conjunto de elementos não nos permite ter acesso direto à miração de Pablo Amaringo – como saber, por exemplo, se as pessoas numa sessão vegetalista de ayahuasca é uma representação do evento ritualístico, em si, ou se faz parte da visão alcançada pelo artista? Contudo, podemos, sim, vislumbrar como os elementos deste universo ayahuasqueiro se apresentam e se relacionam: um universo povoado por diferentes

²¹ Disponível em: <https://pablo-amaringo.pixels.com/featured/ondas-de-la-ayahuasca-pablo-amaringo.html>
Acesso em: 13 dez. 2022.

seres e de incessantes cores e sentidos, em constante movimento – o que, dentre outros, se expressam pelas línguas que saem da cobra de maior dimensão.

Obras como esta fazem com que eu coadune com a afirmação de Luna (2002), precisamente ao refletir sobre a sua relação com Don Pablo: “As artes constituem, sem dúvida, um dos instrumentos mais poderosos para o desvelamento de fenômenos tais como estados não-ordinários de consciência. A conexão entre a criatividade e experiências [...] principalmente com ayahuasca [...] intrigou-me” (p. 194) – a mim também. Esta conexão, por se dar em culturas ayahuasqueiras distintas, leva a diferenças a depender dos objetivos criativos, mas, na mesma medida, leva também a filiações ao longo do tempo. A própria produção de Amaringo é exemplo disto, posto que, junto à sua audiência, o pintor congregou, ao longo dos anos, discípulos que, como ele, fizeram de suas visões sob efeito da ayahuasca o fio-condutor de suas produções – como é o caso do pintor Jhymmysz Pérez (LUNA, 2002).

Gabrielle Dal Molin (2017), ao discutir a dimensão performativa nos rituais da ayahuasca, perpassa os rituais do Santo Daime – aos quais não me deterei, pois, como já disse, o farei de forma detalhada posteriormente –, e, ao final de seu artigo, traz alguns exemplos de artistas performáticos que, ao trabalharem junto à planta maestra, “dialogam em maior ou menor grau com o universo *New Age*” (p. 33). Isto, por sua vez, como explicitarei na seção anterior, se liga aos neoayahuasqueiros brasileiros, que, apesar de marcados pela legitimidade das religiões ayahuasqueiras, recebem influência dos trânsitos próprios desta “religiosidade difusa”, seja através das terapias holísticas, seja através das vertentes orientalistas. Como exemplo de produções artísticas e performáticas advindas desta nova relação com a ayahuasca, Molin (2017) cita o artista Costa Rebelo²², que, a partir de um convite e do contato de uma comunidade Yawanawá, “deu origem não só à sua performance de xamã urbano, mas também de artista [visual], tendo em vista que a partir de vivências na aldeia o seu traço surgiu e se aprimorou diretamente dos *kene* (desenhos sagrados yawanawá)” (p. 32).

Outro exemplo trazido pela antropóloga é a instalação do artista plástico Ernesto Neto, intitulada “Em Busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae”, parte da mostra “Histórias Mestiças”, que reuniu diversos artistas, ocorrida no Instituto Tomie Otake, em São Paulo, em agosto de 2014 (MOLIN, 2017). Neste caso, como se verifica na fotografia abaixo, não se apresentam as cores efusivas, como visto em Amaringo, mas o caráter fluido da experiência parece se inserir no

²² Indico fortemente a entrevista conduzida por Gabrielle Dal Mollin, em 2015, com Costa Rabelo, na qual é possível apreender não só a compreensão do artista sobre sua trajetória e o papel da ayahuasca em sua prática estética, como a presença de elementos da Nova Era em seu discurso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PP2iNuyc2OQ> Acesso em: 13 dez. 2022.

tecido fino, e a jiboia (anunciada no título), por sua vez, parece estar impressa no movimento “em zigue-zague” conformado pela instalação. Por último, sobre esta obra, chamo a atenção para o tecido na parte superior, uma espécie de abóboda retangular invertida e aberta em direção ao céu.

Figura 2 – Vista externa da instalação “Em busca do Sagrado Jiboia Nixi Pae”, de Ernesto Neto



Fonte: Fotografia de Denise Andrade²³.

Contudo, neste contexto neoayahuasqueiro, nem todas as produções artísticas advêm de um contato extensivo com a planta professora. É o que demonstra a etnografia de Beatriz Labate (2004), ao abordar a experiência pontual do Teatro Oficina com a ayahuasca, sendo a bebida utilizada na peça *Bacantes* – isto é, utilizada nos ensaios, mas, na mesma medida, nas apresentações²⁴. Dirigido por José Celso Martinez, o grupo teatral, conhecido pelo caráter experimental e contestatório, já havia tido outras vivências criativas envolvendo substâncias alteradoras de consciência – especificamente, a mescalina, em *As três irmãs* (de Tchekhov), e o LSD e em *Gracias Señor*. O contato com a planta professora, por sua vez, foi possibilitado por Ana Vi²⁵, que, à época da etnografia de Labate (2004), conduzia trabalhos de ayahuasca voltados a atores de teatro. Ana Vi teve sua “iniciação” ayahuasqueira dentro do Santo Daime, mas, após um curto período, passou a realizar trabalhos de ayahuasca com “indígenas urbanos”, em sua casa em São Paulo. Ela, a partir de então, começa a gestar o desejo de conduzir seus próprios trabalhos com a bebida e, após ser questionada por um amigo seu sobre a possibilidade

²³ Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Ernesto-Neto-Em-Busca-do-Sagrado-Jiboia-Nixi-Pae-vista-externa-exposicao-Historias_fig2_316317809 Acesso em: 24 nov. 2022.

²⁴ O ator que interpretou Dionísio, nas apresentações, bebia três copos de ayahuasca, substituindo o vinho previsto pelo texto teatral (LABATE, 2004).

²⁵ Pseudônimo atribuído por Beatriz Labate (2004).

de realizar trabalhos com atores, Ana Vi afirma ter tido uma visão com Mestre Irineu, autorizando-a a realizar este projeto, ao afirmar a ela “*que nada devia temer*” (LABATE, 2004, p. 427).

A antropóloga, em sua etnografia, além das trocas com Ana Vi, teve a oportunidade de dialogar com Marcos²⁶ (intérprete de Dionísio), que, em 2003, somava 16 anos de atuação no Teatro Oficina. O ator relata como, antes do trabalho com Ana Vi, houve a tentativa de aproximação com o Santo Daime. Esta, entretanto, não se efetivou, pelo caráter doutrinário da religião, que, segundo ele, marcaria um “contraste com a anterioridade e a magia xamânica do teatro grego” (LABATE, 2004, p. 429). Tal afirmativa, ainda, demonstra a perspectiva de Marcos sobre o teatro, que teria um aspecto mágico a ser resgatado: “O teatro seria um *transe*, um *ato xamânico*: no fundo é uma bruxaria; o ator é um xamã caprichoso” (LABATE, 2004, p. 429, grifo meu). Logo, por este aspecto ritualístico das artes cênicas, Marcos relata que o teatro – ele acrescenta: este *tipo* de teatro – não representa uma narrativa, mas a *apresenta* – colocando-a em cena.

Ainda, o ator conta que, durante as temporadas de *Bacantes*, a ayahuasca era utilizada por dois motivos: para “incorporar” o personagem – termo destacado por ele – e para visualizar o texto, posto que: “A ayahuasca te ajuda a visualizar. Não são as palavras, mas a imagem do texto [...]. A ayahuasca é excelente para isso, porque ela desenvolve mesmo o lado criativo” (apud LABATE, 2004, p. 431). Ao fim de três meses utilizando a bebida em cena, Marcos para de utilizá-la, justificando que sua presença no *teatro xamânico* corria o risco de ficar engessada. Por este motivo, substituiu-a por conhaque e, posteriormente, parou de ingerir bebidas em cena – alegando como motivo o pouco dinheiro para investir no componente cênico.

Com estes exemplos, chego a algumas elaborações: Pablo Amaringo, Costa Rebelo, Ernesto Neto, Marcos e Ana Vi – todos artistas não indígenas inseridos no contexto neoayahuasqueiro, com algum grau de proximidade com o cenário urbano. Por isso, o que me salta aos olhos, num momento inaugural, é a diferença radical: não são poéticas de uma cosmovisão indígena; logo, ontologicamente, elas propõem uma questão ligeiramente diferente. Ou não ligeiramente. Se antes, com Herkenhoff (2021), falava-se como as cartografias amazônicas atravessam a “fantasmática coletiva” da rede ayahuasqueira em contexto urbano, acredito que, diante da influência – ainda que difusa e com diferentes intensidades – das cosmologias indígenas, seja possível dizer que estas, igualmente, atravessam essa fantasmática.

²⁶ Também, um pseudônimo.

Isso não se verifica apenas na compreensão da ayahuasca como agente – um ser que mostra o que se vê, ou que chama o outro ser, como quando Marcos incorporava Baco. Trazendo para perto as etnografias apresentadas na primeira seção deste capítulo, posto que não é meu objetivo separar rigidamente as artes verbais constituídas intencionalmente como objeto artístico das demais, se apresentam outros indícios de como as cosmologias indígenas incidem na “fantasmática coletiva” desta rede de novos usos. Um deles se coloca como processo de feitura: além da toma da bebida, o fato de a planta mostrar *coisas* (visões transformadas em pinturas, o texto a ser decorado). Outro é o fato de a toma da ayahuasca, e por conseguinte a feitura do objeto artístico, não ser dissociada de um sentido que transcende conceitos meramente estéticos. Ou seja, como se viu nos relatos dos interlocutores de Keifenhein (2002) e Langdon (2002), e como afirmou Jaider Esbell (2021) ao falar sobre caimé, não há como refletir sobre as poéticas ayahuasqueiras indígenas sem pensar em outros seres que compõem esta sociedade, com sua organização e sua cosmologia próprias.

No caso das poéticas *neoayahuasqueiras*, esta rede de relações entre sujeitos é sustentada como um ponto igualmente central. Contudo, acredito, ela se dê a partir de uma outra mirada, que é, forçosamente, o encontro de ontologias distintas, não tendo, necessariamente, contato direto com o conhecimento indígena – e, por direto, quero dizer com pessoas ou sociedades indígenas. Explico: Pablo Amaringo e Costa Rebelo, por exemplo, aprenderam os ensinamentos da ayahuasca diretamente com indígenas; Marcos, não. O que pode parecer um detalhe menor, não o é, tendo em vista a centralidade desta rede de relações nestas artes verbais. Ainda, é preciso dizer que as poéticas ayahuasqueiras indígenas, e os sujeitos a elas ligados, estão igualmente inseridas em uma rede de relações na qual o outro, o que difere, está presente²⁷, sendo esse outro em muitos casos o não indígena – com sua cultura e cosmologia. Sobre isto, acredito que a fala de Denilson Baniwa (2021), sobre sonhar em baniwa e sonhar em português, seja ilustrativa. O que muda, portanto, é de onde se parte, a sua mirada neste jogo posicional. E isto na experiência com a ayahuasca – penso – não é pouco.

Também, considero relevante voltar à fala de Jaider Esbell (2021), acerca da atenção destinada aos aspectos visuais da Arte Indígena Contemporânea (AIC), em detrimento das artes verbais, como os cantos, e seus aspectos performáticos – movimentos, gestos, roupas etc. Transportando a reflexão do artista para aqui, entendo que a centralidade das artes visuais se

²⁷ O outro, aliás, é o outro indígena também. Como visto nas etnografias da seção anterior, Ricardo Siona vai ao Equador tentar tornar-se xamã, pois era assombrado pelo feitiço de outros xamãs – de origem desconhecida por mim. Já o grupo de Kaxinawá do leste do Peru recebeu a visita de parentes da mesma etnia, residentes no Brasil, deflagrando um conflito cosmopolítico (LANGDON, 2002; KEIFENHEIN, 2002). Isto mostra como não só há, evidentemente, diferenças ontológicas entre etnias indígenas, como as relações não são apenas de colaboração.

enlaça ao caráter visionário da ayahuasca, que ensina através das visões que oferece àquela pessoa que com ela entra em contato. Ainda assim, concordando com o artista, há muito a se conversar sobre a relação da ayahuasca com as artes verbais; mais precisamente, com a palavra poética. E, considerando as elaborações sobre as redes ayahuasqueiras no mundo contemporâneo, entendo ser importante pensar em outro trânsito: o desta palavra poética. Ou seja, ao passo que a bebida começou a se espriar para as cidades, as artes verbais ayahuasqueiras, em princípio somente orais, passaram a conviver com a palavra escrita e com outras línguas, como o espanhol e o português. Ainda, pesa-se o encontro das artes verbais ayahuasqueiras com o audiovisual, no qual persiste a oralidade, mas radicalmente diferente de como se apresenta no contexto ritual: gravada (armazenada) e, muitas das vezes, editada.

Tendo em vista a necessidade de enxergar mais de perto essas questões, trago uma suscinta leitura de duas poéticas ayahuasqueiras, na qual a palavra poética se evidencia, estando ambas inseridas em uma rede marcada pelo encontro de universos distintos. A primeira é o MAHKU, coletivo audiovisual Huni Kuin, e a segunda é o trabalho poético do poeta e antropólogo argentino Néstor Perlongher. Com este olhar um pouco mais detido, espero não apenas fazer uma leitura das produções do MAHKU e de Perlongher, mas aprender a fazer perguntas. Este é, em grande medida, o objetivo desta tese – fazer do exercício crítico um processo de aprendizagem, teórico metodológico, do que ensina a ayahuasca, através de diferentes poéticas que, de uma ou outra forma, com ela se relacionam. E, somado a este desejo, está o de que o texto – o que aqui se apresenta – não seja um construtor de fronteiras irreconciliáveis, e sim um movimento que, tendo forma definida, não é destituído de vitalidade.

1.2.1 A poética do MAHKU

O MAHKU é um coletivo de artistas Huni Kuin, que produz obras de artes plásticas e audiovisuais a partir dos cantos *huni meka* – cantos entoados nas sessões de *nixi pae*. O coletivo nasceu do trabalho de Ibã Huni Kuin, xamã e pesquisador, sendo figura central para compreender o grupo e suas produções. Os Huni Kuin, de forma mais ampla, segundo Herkenhoff (2021, p. 226), “firmaram um contrato social da arte”, o que fez com que eles tenham ficado conhecidos pela exímia capacidade de narrar as suas histórias. Um exemplo deste “contrato social” através da arte são os desenhos feitos pelas mulheres Huni Kuin, em geral *kenes* (grafismos), ainda que algumas, como as próprias filhas de Ibã, “desenhem também figurações e produzam telas” (DINATO, 2018, p. 79). Herkenhoff (2021, p. 226), citando o trabalho de Rita Sales Huni Kuin, e referindo-se aos padrões geométricos presentes nas produções das mulheres Huni Kuin, alerta que estes não se alinham ao traço abstrato. Antes,

“são estruturas que urdem malhas geométricas, [...] partes de animais vivos na produção de estruturas com símbolos, advertências e augúrios oriundos da cosmogonia Kaxinawá”.

Figura 3 – Barnëburu kene bêni (Aranha trouxe a tecelagem) (detalhe), de Rita Huni Kuin (2021)



Fonte: MAM SP (2021) ²⁸.

Ainda de acordo com Herkenhoff (2021), alguns trabalhos iniciados por xamãs Huni Kuin²⁹ podem ser considerados “modelos de contrato social”, a exemplo daquele “gerado pelo pajé Agostinho, que selou uma aliança como pajé Dua Buse, com o objetivo de preservar o arquétipo da jiboia, [...] difundir a medicina e a educação, como no *Uma Shubu Hiwea, Livro Escola Viva*” (p. 226). Outro modelo de contrato social dado através da arte seria aquele iniciado, e alinhavado, por Ibã Huni Kuin. O antropólogo Daniel Dinato (2018), a partir de sua etnografia sobre o MAHKU, que envolveu o contato e o diálogo com Ibã, remonta à origem do xamã e pesquisador, ao traçar sua trajetória. Nascido em 1964, e tendo crescido entre os seringais – onde “arranjava-se tempo [...] para tomar o nixi pae” (p. 56) –, “será a linha segurada por Romão [seu pai] que Ibã continuará a tecer” (p. 57). Isto porque, apesar de só ter aprendido a ler e escrever em português em 1983, no “I Curso de Formação de Mentores Indígenas”, realizado no Comissão Pró-Índio do Acre (CPI-ACRE), passo importante para o trabalho tradutório que iniciaria em seguida, o ato de pesquisar, para ele, sempre esteve presente.

Pesquisar “já estava dentro dele”, afirma. Pesquisar, conta, é aprender com os mais velhos, olhar como se faz, perguntar como se canta, quais as palavras se devem dizer, quais folhas usar para curar. [...] Aos poucos, Ibã passa a sistematizar suas pesquisas. Grava as entrevistas com os mais velhos e também escreve em cadernos as letras dos cantos *huni mekas* (DINATO, 2018, p. 57).

A pesquisa, logo, faz parte da forma Huni Kuin de construir conhecimento, amparada nos ensinamentos dos mais velhos e nas práticas partícipes da cosmologia. Portanto, o registro

²⁸ Disponível em: <https://mam.org.br/evento/nukun-miyui-xarabu-as-nossas-historias-ancestrais-com-rita-huni-kuin/> Acesso em: 15 dez. 2022.

²⁹ Para mais informações sobre o trabalho de outros xamãs Huni Kuin com os *huni mekas*, assim como saber mais da cosmologia Huni Kuin a partir de seus relatos, sugiro a leitura de “Huni Mekas – Cantos do Nixi Pae”, organizado pela Comissão Pró-Índio (2007).

desse conhecimento não demarca o início da prática de pesquisa de Ibã, pois essa se confunde com sua própria vida. Dito isso, o pajé Huni Kuin, que também cursou a Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre (UFAC), passou a traduzir os *huni mekas* para o português, o que promoveu o movimento que se conformou como o MAHKU. Outro nome importante para tal movimento é Bane Huni Kuin, filho de Ibã e acadêmico da área de Pedagogia da Ufac, que, vendo de perto o trabalho de tradução de seu pai, começou a fazer ilustrações dos cantos. Com esta transposição interartística, diferentes jovens Huni Kuin passaram a integrar o MAHKU – numa filiação que se firma mais por um *estar* no MAHKU do que *ser* MAHKU, enquanto condição permanente e imutável, se mantendo como elemento constante a presença e a condução de Ibã (DINATO, 2018).

Outro marco importante se deu em 2009, com o projeto de pesquisa “Espírito da floresta”, sendo realizado na Terra Indígena Alto Rio Jordão e na Licenciatura Indígena da Ufac – Campus Cruzeiro do Sul, Universidade da Floresta. Um dos objetivos, à época, era a feitura do livro “É tudo vivo, tudo fica olhando, tudo escutando – O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin”, e todo o projeto contou com a ativa colaboração do professor Amilton Pelegrino de Mattos – este, importante aliado do MAHKU, tendo efetivado várias parcerias com Ibã Huni Kuin (MATTOS; Ibã HUNI KUIN, 2017; DINATO, 2018). Diante deste panorama de efusivas trocas, a história do coletivo artístico conta com diversos momentos de destaque, como a realização, em 2011, do “I Encontro de Artistas-Desenhistas Huni Kuin” – “núcleo do futuro MAHKU” (DINATO, 2018, p. 62); os dois documentários realizados pelo coletivo: “O espírito da floresta”, de 2012, e “O Sonho do Nixi Pae – O Movimento dos Artistas Huni Kuin”³⁰, de 2014; e a realização de exposições, como “O espírito da floresta – desenhando os cantos do nixi pae”, ocorrida em 2011 no Sesc em Rio Branco, e, em 2012, a participação na exposição *Histories de Voir*, realizada em Paris e reunindo mais de quatrocentas obras “de artistas ditos *naifs*, ingênuos” (DINATO, 2018, p. 65).

Ao longo da trajetória, e com as idas e vindas dos jovens artistas Huni Kuin, se proliferaram as técnicas e formas das produções do MAHKU, passando das folhas A4 aos quadros e, depois, à arte muralista – além das produções audiovisuais já referidas. Também, outras oficinas para jovens e adultos foram organizadas e, na mesma medida, passaram a ser comercializadas “camisetas, reproduções de originais e, inclusive, canecas do MAHKU” (p. 69). Todo este trabalho, por sua vez, puxa alguns fios interessantes para a reflexão proposta. Primeiro, como discorrido por Daiara Tukano (2021; 2022) sobre os usos indígenas da

³⁰ Disponível no YouTube em: https://www.youtube.com/watch?v=O_eEa3FBTec&t=3s Acesso em: 13 set. 2023.

ayahuasca, a prática do MAHKU não se dissocia das estratégias de preservação da vida das pessoas e de seus territórios. Ibã, como Dinato (2018, p. 67) lembra, costuma dizer que o MAHKU é a sua política, “uma política de artistas”. Com ela, o pajé e o coletivo, através da venda de quadros, puderam comprar hectares de terra, além de o trabalho artístico ser a alternativa para que jovens Huni Kuin não precisem “estar submetidos a empregos considerados menos prazerosos, como o de agente agroflorestal”, possibilitando, ainda, que eles viajem e conheçam outras realidades (DINATO, 2018, p. 67).

Figura 4 – Yube nawa ainbu, de Mana Huni Kuin, 2014



Fonte: Mattos; Ibã Huni Kuin (2017, p. 69).

Dizia que a pesquisa, para Ibã, é anterior a seu trabalho tradutório. Apesar disto, a concepção de Ibã acerca da tradução, e como ela reverbera nas produções do MAHKU, nos ensina sobre o processo de construção do conhecimento para os Huni Kuin. Ibã, em artigo escrito junto com Amilton Mattos (2017), desenvolve a ideia sobre o seu processo de tradução como uma prática de “pôr no sentido”, que se diferenciaria de uma transposição meramente linguística, ao propor-se a uma exegese a partir de sua cosmologia. Por esse movimento de “pôr no sentido”, chega-se a “ponto de cruzar as fronteiras dos saberes interespecíficos, isto é, saberes de espécies diferentes como, no caso, a jiboia, dona mítica do nixi pae e dos cantos huni meka” (p. 66). Logo, o que está em jogo, no cerne, não é traduzir somente o significado dos versos que compõem os huni meka, ou fazer escolhas que dizem respeito a aspectos formais

destes cantos – como a estrutura rítmica ou a composição das estrofes. Em outra direção, e sem desconsiderar tais aspectos, as traduções de Ibã, ao terem como horizonte “pôr no sentido”, se ocupam em traduzir uma maneira de conhecer (de construir conhecimento) – como o são os cantos, a escolha de palavras e os procedimentos de cura.

Mais, a afirmativa sobre as “fronteiras dos saberes interespecíficos” demonstra como os cantos ayahuasqueiros dos Huni Kuin, os *huni meka*, se dão num diálogo que envolve um conhecimento compartilhado entre humanos e a planta professora, mas, na mesma medida, entre seres de outros domínios, como a jiboia – ser que, aliás, dará as caras muitas vezes ao longo destas páginas. Por conseguinte, tal qual anunciado anteriormente, é insuficiente rascunhar qualquer leitura da poética de Ibã que não considere a cosmologia Huni Kuin e, especialmente, este feixe de relações tecido a partir do *nixi pae*. Ainda, essa forma de conceber a tradução é a compreensão que subsidia as produções visuais e audiovisuais do MAHKU, elemento que confirma a centralidade de Ibã – que, além de xamã, sendo, portanto, uma autoridade neste trânsito entre mundos, é um parente mais velho, se comparado a seu filho Bane e aos jovens artistas. Dessa maneira, a prática de “pôr no sentido” encontra terreno fértil em outras artes, sobretudo no audiovisual:

A prática do pôr no sentido tem como espaço privilegiado inicialmente o audiovisual. É nesse espaço então que Ibã exercita e executa essa performance que vai além das palavras, incluindo gesto, expressão facial, sussurros e onomatopeias, simulação de imagens e movimentos referidos nos cantos, recuperando assim todo um repertório emprestado muitas vezes da arte performática de contar mitos (MATTOS, Ibã HUNI KUIN, 2017, p. 66).

É interessante esta percepção sobre o audiovisual, posto que, através dele, parece que os *huni meka* podem ser expressos em sua complexidade, ao Ibã exercitar e executar “essa performance que vai além das palavras”. Isto, contudo, não parece desconsiderar a importância de “pôr no sentido” em outras manifestações artísticas – traduções escritas, quadros e murais – , mas chamar a atenção para como a execução dos *huni meka* não se faz sem o restante do corpo, ao contar os mitos Huni Kuin. Tem-se, com isso, algumas chaves de leitura dessa poética ayahuasqueira, que passam justamente pela compreensão da rede de relações interespecíficas e as transformações possíveis dentre as formas de “pôr no sentido” os cantos. Isto, por sua vez, não parece ser um problema, posto que a ideia de constante transformação é central na cosmologia Huni Kuin. De acordo com Dinato (2018), desde o mito de origem, ao contar que “todos vinham de uma mesma origem, tendo alguns atravessado a ponte e outros não” (p. 74),

e da imagem mítica do [jacaré] Kapetawã³¹, os Huni Kuin, *gente de verdade*, seriam um “grupo-ponte”, o que permite ao MAHKU “propor e sistematizar as chaves de contato” (p. 75) – seja entre linguagens, seja entre agentes.

Fato que comprova isto, além das múltiplas linguagens artísticas, é o agenciamento de indígenas e não indígenas em torno do MAHKU, promovendo, outrossim, o encontro de saberes:

O MAHKU é, também, fruto do encontro de saberes da floresta com a Academia, uma ponte entre mundos. Não é algo “tradicional” Huni Kuin, mas tampouco é “puramente” não indígena. [...] Amilton [...] chamado de *hutxin* (traduzido como irmão por Ibã), é MAHKU. [...] Ainda que eu não seja Huni Kuin, MAHKU eu poderia ser. Eu, visto como parceiro eventual, um aliado, alguém que pudesse ajudar a construir novas redes e compreendia as intenções do movimento, podia fazer parte daquele coletivo, enquanto estivesse colaborando. Outros Huni Kuin, talvez não. [...] O MAHKU, portanto, sendo também Huni Kuin, se configuraria mais como um processo, um vir a ser, misturando elementos Huni Kuin e não indígenas para construir um ser em movimento e em constante transformação. O MAHKU compõe-se continuamente. Se está MAHKU, mais do que se é MAHKU (DINATO, 2018, p. 77; 78; 82; 83).

Em acordo com Dinato (2018), a poética do MAHKU se coaduna à maneira de organização do coletivo artístico, expondo um dos desafios frente à complexidade das produções poéticas da contemporaneidade: as possibilidades de aliança, considerando as diferenças radicais – pois ontológicas – em contato. O MAHKU, penso, faz dessa aliança – ou, antes, da possibilidade dela – sua substância, ao propor um coletivo que não seja uma coisa ou outra – ou Huni Kuin, ou não indígena. O pertencimento ao coletivo, por extensão, se dá através de uma prática, uma ação – “se está MAHKU” –, e não por uma filiação pregressa. Ainda, o coletivo artístico garante um espaço aos “parceiros”, mesmo os eventuais, como Dinato, que, sem produzirem obras artísticas, podem fazer parte deste “vir a ser”, “em movimento e em constante transformação”. Esta compreensão, como se pode supor, não só não exclui os conflitos e os ruídos de sentido, como nos faz perguntar em torno do que se dá a aliança que o MAHKU estabelece. Isto porque, o MAHKU, em meio a este emaranhado de relações, não perde do horizonte a cosmologia Huni Kuin e os ensinamentos do *nixi pae*. Pelo contrário, é

³¹ “Este mito, conforme escutado de Ibã, conta a história de um grupo, os primeiros humanos, que se depararam com um grande rio impossível de atravessar. Perceberam, entretanto, que havia um jacaré gigante (Kapetawã) que, com seu corpo cruzando o rio, poderia servir de ponte para o outro lado. Negociaram com ele a passagem por suas costas em troca de caças. A única restrição feita pelo jacaré era a de não lhe oferecer nenhum outro jacaré como alimento. O jacaré-ponte não era canibal. Os humanos caçaram anta, veado, macacos e outros animais, dando-os ao jacaré, que, em retribuição, permitia a passagem por suas costas até a outra margem. Em determinado momento, por um descuido ou por falta de outras caças, Ibã explica, alguém dá a Kapetawã um pequeno jacaré como alimento. O jacaré-ponte, então, revolta-se e não permite que ninguém mais passe por cima dele. Aqueles que não passaram, a história conta, tornaram-se os huni kuin, todos os indígenas que vivem na floresta. Nós, os brancos (*nawa*), passamos. Assim, do ponto de vista mítico Huni Kuin, foi feita a separação inicial entre povos distintos” (DINATO, 2018, p. 73-74).

nesta política de alianças, através de aspectos como a transformação e o movimento, que o MAHKU se encontra com a forma de estar no mundo Huni Kuin.

Nesse sentido, entendo ser necessário recordar como, para a cosmovisão ocidental/moderna, se dá a questão da política de aliança entre cosmologias distintas. Forçosamente, é contrária à Huni Kuin, que não carrega uma mortalha colonialista às costas. Assim, me pergunto como se colocar nesta rede MAHKU, com a qual se relaciona, considerando como o contato com o outro nos transforma, mas, na mesma medida, como nossa forma de construir conhecimento é rasurada neste contato. Em outras palavras, como alianças como a proposta pelo MAHKU podem transformar nossas bases teórico metodológicas. Ainda, pensando na prática da crítica literária, acredito ser central perguntar como as possibilidades de relação e aliança se transformam, quando não se está fazendo uma leitura etnográfica, mas estética, partindo de um contato estrito com os textos – sejam verbais ou verbo visuais – e não com seus produtores. Neste terreno interrogativo, a ayahuasca, o nixi pae, surge como sujeito com protagonismo, por sua capacidade de mostrar e ensinar, gerando compreensões e apontando caminhos. Pois, ao lado de Ibã e os jovens artistas Huni Kuin, é ela quem vai dando ritmo ao movimento do MAHKU, através de seus huni mekas e das visões ofertadas. Por isso, voltar a ela e prestar atenção aos seus cantos.

1.2.2 A poética ayahuasqueira de Néstor Perlongher

Até agora, apesar de citar as religiões ayahuasqueiras, não me detive nelas, sobretudo no Santo Daime, doutrina musical com a qual dialogo ao longo da tese. Como também já anunciado, esta escolha deve-se ao fato de o quarto capítulo trazer sistematizadas algumas informações e questões que se dão em torno da religião. Ainda assim, coube dizer que, pelo papel decisivo na expansão da ayahuasca para o contexto urbano, sendo centrais, inclusive, para usos neoayahuasqueiros (LABATE, 2004), a União do Vegetal e o Santo Daime consolidam uma rede que não passa pelo contato imediato com as cosmologias indígenas. Viu-se, por conseguinte, que o Santo Daime não somente fez parte da origem de outros usos – seja pela aproximação parcial, como no caso dos seringueiros do Alto Juruá (FRANCO; CONCEIÇÃO, 2002), seja pelos afastamentos, como no caso de Ana Vi (LABATE, 2004), ou rupturas. Logo, a doutrina daimista se espalhou em diferentes contextos, não sendo incomum a experiência de diferentes artistas e intelectuais com a religião. Em alguns casos, como o de Ney Matogrosso³²,

³² Em entrevista, Ney conta sua experiência no Santo Daime, por ele frequentado por um ano e meio. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=EoEg8JfkEDw> Acesso em: 13 set. 2023.

ela se deu de forma pontual (LABATE, 2004), mas, em outros casos, revelou-se uma relação duradoura e frutífera.

Talvez o artista brasileiro que tenha tido uma relação mais profunda com o Santo Daime tenha sido o cartunista Glauco Villas-Boas. Conhecido pela linguagem ácida e irreverente, o artista não apenas perfilou-se nas fileiras da religião, como, em 1993, “começou as suas próprias atividades numa pequena cobertura nos fundos do quintal de sua casa no Butantã [...] fundando a então pequena igreja Céu de Maria” (LABATE; ALVES JR; ROSE, 2010, s./p.). Glauco, apesar de rejeitar o título de padrinho³³ – o que, para quem o conhecia, revelava a retidão e a humildade em seu trabalho religioso –, dirigiu uma das primeiras igrejas do Santo Daime na região Sudeste, fazendo-a um importante epicentro dos saberes da doutrina e amazônicos na capital de São Paulo. Ao lado das produções como cartunista, Glauco recebeu, “(por inspiração divina, seguindo a tradição daimista)” (LABATE; ALVES JR; ROSE, 2010, s./p.), dois conjuntos de hinos, os hinários *Chaveirinho* e *Chaveirão*, totalizando 53 hinos. Infelizmente, a relação de amor e dedicação à doutrina do Santo Daime ficou conhecida massivamente a partir de um evento trágico: seu assassinato e o de seu filho, Raoni. Ainda que a perda de Glauco tenha sido motivo de consternação por parte de amigos, familiares e adeptos da religião, o episódio foi marcado por notícias que desinformavam sobre o Santo Daime e a ayahuasca, o que rendeu notas e respostas, como a assinada por Beatriz Labate, Antonio Alvez Jr. E Isabel Rose, publicada na Folha de São Paulo (2010), e a de Beatriz Labate, em resposta direta à reportagem feita, à altura, pela Revista Veja, publicada na revista Caros Amigos (2010)³⁴.

A figura de Glauco Villas-Boas demonstra que, mais que influência difusa, em alguns casos, o envolvimento com a religião ayahuasqueira é determinante, tanto para a biografia, quanto para os feitos estéticos de alguns artistas. Seria o caso, ainda pensando no exemplo do cartunista, de averiguar se há interrelações entre o universo artístico de Glauco e seus hinos daimistas – ou se, pelo contrário, eles seriam irreconciliáveis³⁵. E, ao lado dessas inquietações,

³³ Padrinho é o nome dado às lideranças das igrejas. Inicialmente, o próprio Irineu era chamado de Padrinho Irineu, só posteriormente sendo trocado seu epíteto – talvez, penso, para diferenciá-lo dos demais dirigentes.

³⁴ A abordagem sensacionalista dos meios de comunicação acerca da ayahuasca é questão recorrente, fazendo com que adeptos e pesquisadores tenham que, na mesma medida, produzir respostas à circulação de desinformação e estereótipos. Caso recente que a isto ilustra é a perseguição sofrida pelo Santo Daime na Espanha, após um *youtuber* se infiltrar em uma igreja do país por nove meses, filmando as cerimônias sem autorização. O caso ganhou grande repercussão nos canais televisivos locais e internacionalmente. A nota, contestando os episódios e seus efeitos, assinada por Bia Labate, Henrique Antunes, Glauber Loures de Assis e Clancy Cavnar, pode ser conferida em: <https://www1.folha.uol.com.br/blogs/virada-psicodelica/2023/01/um-apelo-contra-a-demonizacao-de-ayahuasqueiros-na-espanha.shtml> Acesso em: 13 set. 2023.

³⁵ Minha hipótese, entretanto, é que não se trata de universos completamente dissociados. Isto, por um lado, deve-se às críticas trazidas pelas tirinhas protagonizadas pelo personagem Cacique Jaraguá, e, por outro, pelas tirinhas e ilustrações que Glauco fazia do universo daimista. Essas, de mais difícil acesso, podem ser vistas, inclusive, em

me interessa pensar as poéticas que se interpenetram, mantendo a marca indelével da experiência ayahuasqueira como influência, mas expressando-a em produções não litúrgicas, como o são os hinos. É uma reflexão importante, pois, como desenvolverei à frente, ainda que as poéticas dos poetas contemporâneos com as quais dialogarei – a de Júlia de Carvalho Hansen e a de Álvaro Faleiros – não partam de uma relação com a doutrina do Santo Daime, elas se enlaçam à experiência direta dos poetas com práticas ayahuasqueiras. Ainda, tal qual destrincharei, o Santo Daime e a sua doutrina são centrais para a própria escrita desta tese, tendo em vista que ela é, na mesma medida, perpassada pela minha experiência – que se deu, quase em sua totalidade, através de vivências na religião. Considerando esses pressupostos, trago alguns elementos da poética do antropólogo e poeta argentino Néstor Perlongher, que, por longos anos, aderiu ao Santo Daime, tendo produzido duas importantes obras: *Aguas aéreas* – livro de poemas *inspirados* em sua experiência daimista – e *Auto sacramental do Santo Daime* – esta, inconclusa pelo falecimento do artista, com sentido litúrgico.

A trajetória de Néstor Perlongher com a ayahuasca se iniciou em 1986, mas decerto foi importante a sua mudança, em 1982, para o Brasil, onde realizou seus estudos de mestrado em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas. Demoraria cerca de quatro anos para que Perlongher fosse ao seu primeiro trabalho daimista, na igreja Flor das Águas, da linha do Padrinho Sebastião, em companhia do amigo, e também antropólogo, Edward MacRae. Em 1989, Néstor Perlongher, em carta escrita a uma amiga, conta haver se fardado na doutrina; ou seja, firmado um compromisso com a religião, passando a integrar suas fileiras – o que demonstra sua relação profunda, e estendida no tempo, com ela. O poeta e antropólogo, então, de 1986 até 1992, teve diferentes projetos de escrita que se relacionaram com sua adesão daimista, como a série de curtos poemas, intitulada “Yagé”, e os dois livros supracitados. A experiência de Perlongher com o Santo Daime viu-se findada ao descobrir em seu organismo o vírus do HIV – na ocasião, o poeta estava em Paris, devido a uma bolsa de estudos. Diante da nova realidade, Néstor, apesar de voltar-se ao daime como esperança de cura, viu-se impelido a parar de participar das sessões da religião – e ele o fez –, posto que fora advertido acerca da incompatibilidade química e farmacológica entre a ayahuasca e o AZT (MÜNCHOW, 2018).

Entremeados aos eventos biográficos, tanto os poemas de *Aguas aéreas* quanto o auto de Perlongher, somados aos textos críticos e as entrevistas concedidas pelo autor, demonstram, por um lado, como determinados aspectos da doutrina do Santo Daime se relacionam com

uma gravação de seu hinário “O chaveirinho”, disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=94Wtt1d7B20&t=801s> Acesso em: 13 set. 2023.

pontos importantes da poética perlongheana. Por outro, ao se estabelecer essa relação, revela-se a própria compreensão do antropólogo e poeta sobre a religião – que, não necessariamente, se coaduna totalmente com o discurso oficial sobre e do Santo Daime. De início, salta aos olhos como a grandeza e o poder da ayahuasca, para Perlongher, se dão para além do aspecto doutrinário, dado que, de acordo com a sua visão, “a ayahuasca não é da religião, mas a religião é da ayahuasca” (MÜNCHOW, 2018, p. 72). Assim, para ele, segundo Münchow (2018), o poder da religião subsistiria na presença da planta de poder, que conferiria ao Santo Daime sua porção mágica – e, até mesmo, xamânica. Outro elemento que chama a atenção ao intelectual é a “potência musical” (p. 73) da doutrina, estruturada em torno de seus hinos. Tal potência se daria através da dimensão do sentir, que passa a ser central para a compreensão, fazendo com que o sentido da experiência não possa ser dado *a priori*.

Além disso, os hinos do Santo Daime interessavam à poética de Perlongher por seu caráter “interlínguas”. De acordo com Alarcón (2018, p. 375), “la obra poética de Néstor Perlongher desarrolla una reflexión sobre lenguas de baja estandarización [...] y sobre las operaciones de generatividad y transformación lingüística que le son fuente de desarrollo”. Isto é, pelo seu caráter sincrético e sua origem seringalista, os hinos no Santo Daime lançariam mão do chamado “português caboclo”, afeito a contatos e mesclas, sendo avesso à estandardização da língua oficial, seja através das imposições da gramática normativa, seja através das instituições literárias. De fato, há diversas marcas deste “português caboclo” nos hinários daimistas – no que se refere às escolhas lexicais, ao respeito às regras ortográficas da variante padrão e, também, a escolhas sintáticas. A variante linguística encontrada nos hinários, assim, apesar de sofrer a estigmatização social, revela a inversão das relações de poder comuns ao mundo ocidental, o que, para Perlongher, seria um traço identificável na doutrina como um todo:

Uma cosa interesante es que se transforma el enunciado, como enunciado caboclo, una el himno oficial. Eso es genial. Porque el *Daime* tiene una relación de inversión una relación a Occidente. Por lógica, el Acre debe depender de Rio de Janeiro y de Uma Paulo, una su capitalismo y todo eso: una el *Daime* eso está invertido, es el Acre el que gobierna [...] (PERLONGHER apud ALARCÓN, 2018, p. 378).

O português caboclo como a variante oficial, o sentir como guia da experiência de se estar no mundo, o Acre como centro político: exemplos de como o Santo Daime subverte a lógica ocidental, infringindo-a, rasurando-a. Esta característica, por sua vez, se aproxima de poética perlongheana em geral, posto que a religião não estaria distante das “comunidades de contraconquista” (FLORES; CANGI, 2021, p. 21), com sua forma vinculada à resistência à estandardização das línguas e poéticas latino-americanas. Ainda, em grande medida, essa

resistência se dá em forma de subversão, aproximando o pensamento perlongheano do barroco e, especialmente, do barroco na América Latina – ou, nas palavras do poeta e antropólogo, do *neobarroso* (ARRABATIA, 2011, p. 88). Para Flores e Cangi (2021), é o *Auto Sacramental do Santo Daime* que expressa exemplarmente os dispositivos deste barroco latino-americano na obra de Néstor Perlongher, considerando, para tanto, uma maneira de apresentar a planta de poder. Nesse sentido, é importante dizer que, apesar de inconclusa, o que gera muitas lacunas, esta é, precisa e expressamente, sua obra litúrgica, o que faz com que seja possível considerar uma assunção à doutrina da religião ayahuasqueira (ARRABATIA, 2011; FLORES; CANGI, 2021).

Nas poucas páginas de que dispomos, tem-se uma cena inicial, passada em um carro-alegórico, na qual, durante um trabalho do Santo Daime – um trabalho de farda azul³⁶, como o poeta indica pelas vestimentas dos homens e das mulheres que, formando o coro do auto, participam da sessão – ocorre o encontro da ayahuasca com alguns seres. Detidamente, a Ayahuasca se encontra com a Luz, a Força, o Vento, os Índios e a Terra – todos, com fala (PERLONGHER, 2021). Leiamos, juntos, o fragmento de abertura do auto, com a descrição de seu “primeiro carro-alegórico”:

Trátase de una rampa giratoria Cubierta por una profusión de árboles, lianas, helechos y todo tipo de flores. Hay también animales pintados en colores vivos. Al conjunto lo atraviesa dando vueltas por todas partes una gigantesca anaconda multicolor e iridescente, del tipo de las pintadas por el pintor ayahuasquero Pablo Amaringo. Corre um fingido río, em verdad um espejo de cristal, y em su superficie se recortan marsopas (delfines de río) suspendidas em la gracia de un salto a través de um aro de metal brillante. La escena comienza a oscuras. Hay una pequeña luz que titila y tiembla, como una vela: es una estrella recién nacida. Se va alumbrando y em el centro aparece una mujer rubia vestida de lamê bien brillante que va reflejando rayos de diferentes tonalidades (PERLONGHER, 2021, p. 2).

Como se vê, o parágrafo de abertura de *Auto sacramental* traz, no carro-alegórico, uma natureza efervescente e multicolorida, na qual se destaca a profusão de plantas – e, destaque, de cipós (*lianas*) – e os animais *pintados* em “cores vivas”. A escolha pelo verbo de ação pictórica ganha força, ainda, ao, logo abaixo, Perlongher descrever a cobra “multicolor e iridescente” que atravessa toda a estrutura cênica, comparada às pintadas por Pablo Amaringo. Uma consideração interessante: a aproximação entre a descrição do carro-alegórico e as figurações do pintor peruano demonstra como, conservando-se como uma obra litúrgica, o auto de Perlongher extravasa as fronteiras da doutrina, ao trazer para sua cena inicial elementos do

³⁶ Os trabalhos do Santo Daime são divididos entre aqueles realizados com a farda branca, que é a vestimenta ritual oficial, nos quais há bailado, e os realizados com a farda azul, nos quais não há bailado, ainda que haja a disposição corporal demarcada (como sentar-se ou levantar para uma oração) – os trabalhos de concentração, expressivos no calendário da doutrina, são de farda azul.

vegetalismo peruano. Em outra direção, é importante ter em mente, desde já, que aproximações e incorporações de elementos de outras religiões e cosmologias é algo presente no Santo Daime, sobretudo em se tratando da linha do Padrinho Sebastião – na qual o poeta foi fardado. Este duplo movimento – de extravasar a doutrina, utilizando, à sua maneira, um dispositivo epistemológico encontrado no próprio Santo Daime –, por sua vez, explicita a relação da poética de Perlongher com o barroco latino-americano.

Flores e Cangí (2021), refletindo sobre esta relação, imaginam onde poderia ser encenado o *Auto sacramental* de Perlongher, se no “Brasil do Carnaval”, da floresta ou no Céu do Mapiá – igreja fundada pelo Padrinho Sebastião, no Acre. Esta provocação desvela o caráter “*callejero*”, popular, do auto, que, tal qual outros autos sacramentais barrocos, apresentaria sua liturgia de uma perspectiva “transfigurada (o desconfigurada, desfigurada, desterritorializada)” (p. 11). Mas, ainda de acordo com os autores, faz-se importante ressaltar, a carnavalização da liturgia não exclui sua centralidade, dado que a liturgia, por sua dimensão festiva, converte-se em ação pública, de herança dionisíaca. “De este modo, el cristianismo, sobre la base de los misterios paganos, no es solo una doctrina, sino una praxis, por la participación una las actividades culturales del misterio una la liturgia” (p. 12). Ou seja, entendendo a liturgia enquanto prática que envolve mistérios, os autos sacramentais barrocos são, antes de mais nada, um “ato performativo”, realizável enquanto “experiencia religiosa festiva y popular”.

Nesse sentido, no *Auto Sacramental* de Perlongher, a liturgia do Santo Daime surge “como uma *opus operatum* que nombra la acción sacramental una su efectividad performativa, destinada a producir efectos por la maravilla” (p. 12). Logo, sou levada a pensar que a presença dos elementos vegetalista na conformação do carro-alegórico do *Auto* pode ser lida como uma carnavalização “selvática” da liturgia daimista, representada pelo trabalho de farda azul, simbolizado no coro de homens e mulheres fardados. Expressa-se, por conseguinte, uma estrutura em forma de palimpsesto dos mistérios “pagãos” recobertos pelo cristianismo. Isto, contudo, como se vê ao prosseguir na leitura da obra, não faz com que se abra mão dos aspectos doutrinários. Pelo contrário, ele é um dos fios-condutores da narrativa, contada por personagens de diferentes naturezas – como a Luz e a própria Ayahuasca:

La Ayahuasca:

Varios son mis nacimientos,
cuán variadas mis virtudes.
No es que nací: eterna estuve
al acecho del que hurgando
una la floresta y probando
las alianzas de las plantas,

entre tapires y antas,
entre cobras y leones,
descubríome. (PERLONGHER, 2021, p. 4).

No excerto, a Ayahuasca responde à Luz, que se apresenta como “una mujer rubia vestida de lamé bien brillante que va reflejando rayos de diferentes tonalidades” (id.). A Luz, por sua vez, aparece no trabalho do Santo Daime, e reconhece uma outra Luz, que “revela/ uma otro misterio diferente, que es/ también el de la luz que soy”. (PERLONGHER, 2021, p. 2). Saindo do cipó, a planta, então, se apresenta como um ser andrógono, anunciando-se filha da Luz: “Si tú ves, y haces ver, soy la que,/ líquida, hace mirar” (p. 3). E, considerando este preâmbulo do enredo, no fragmento, percebe-se uma escolha pelo nome ayahuasca, e não daime – nome utilizado pelos adeptos da doutrina. Acredito esta ser uma escolha importante: sendo vários os seus nascimentos, sua presença é uma constante, entremeada por outras plantas, muitas suas aliadas, e aos animais. Isto me faz voltar à afirmação de Münchow: “a ayahuasca não é da religião, mas a religião é da ayahuasca” (2018, p. 72). Ou seja, no excerto, o Santo Daime parece figurar mais um nascimento da ayahuasca, que “cresce livremente na generosidade da Amazônia” (PERLONGHER, 2021, p. 3). Esta compreensão, por seu lado, não exclui a mencionada centralidade da doutrina – e, por extensão, do aspecto litúrgico.

No auto de Perlongher, a Luz é evocada não apenas pela bebida, como pelo hino cantado na sessão. Relevante dizer que o poeta e antropólogo explicita o hino que está sendo entoado, ainda que o coro se limite a cantar apenas um pequeno trecho – acredito, como uma maneira de figurar o ritual sem reproduzi-lo. O hino é o de número 84, do hinário de Alfredo Gregório, um dos mais importantes dirigentes do ICEFLU e filho do líder Padrinho Sebastião, de nome “O Daime é o Daime”. No ritmo mazurca, o hino é composto por cinco estrofes, cantadas duas vezes seguidas, como é comum na doutrina. Nele, está presente, ainda, uma ideia recorrente na liturgia daimista, o Daime como professor (e, por conseguinte, a santa doutrina como um ABC). Tendo isto em vista, na terceira e na quinta estrofe do hino, acredito, estejam pontos de contato com o auto de Néstor Perlongher: “O Daime é o Daime/ O Mestre de todos ensinós/ É o Divino Pai Eterno/ E todos seres divinos”; e “Agradeço ao Santo Daime/ Agradecendo a todos seres/ E quem me manda agradecer/ É o meu Pai verdadeiro”³⁷.

O Daime, assim, é “o professor dos professores”, sendo, ao mesmo tempo, o “Divino Pai Eterno”, remetendo ao Deus cristão, e “todos seres divinos”; logo, a maneira de se agradecer ao Santo Daime é agradecendo a todos os seres – que, em alguma medida, compartilhariam

³⁷ Disponível em: <https://www.nossairmandade.com/hymn/536/ODaime%C3%89ODaime> Acesso em: 20 dez. 2022.

desta escola. Mais, quem manda agradecer é o “Pai verdadeiro”, isto é, o ato performativo de agradecer a todos os seres divinos que se filiam à ayahuasca se mostra um desígnio divino, em seu sentido cristão. Portanto, apesar dos aspectos *kitsch* (FLORES; CANGI, 2021) que também caracterizam o barroco latino-americano, como as descrições das personagens Luz e Ayahuasca, o cerne litúrgico do auto não só se coaduna à doutrina religiosa, que prevê o reconhecimento de outros seres divinos, sem com isso diminuir a autoridade dos seres divinos provenientes do cristianismo, como é *ensinado* no hino entoado durante a cena. Nesse esteio, entendo que uma possibilidade de leitura da cena seja, inclusive, o desenvolvimento de uma *miração*, conduzida pelo hino entoado – como se dá nos rituais da religião.

Se é interessante notar, com o *Auto sacramental* de Perlongher, que a doutrina musical do Santo Daime pode ser disparadora de outros textos litúrgicos, que não os hinos, desdobrando-se em atos performativos, o olhar comparado entre o auto barroco e os poemas presentes em *Aguas aéreas*, publicado em 1990, demonstra como a relação entre a doutrina daimista e a poética perlongheana se espraia, ao aproximar as concepções de poesia e de êxtase. De acordo com Arrabatia (2011, p. 90), a poética de Néstor Perlongher converte-se num ato criativo que “conforma uma espécie de ‘rito’ que se cumple través de la mediación entre palabra y concreción poética [...]. Trascendiendo el contexto del Santo Daime, su poesía no pretende pregonar certa moral o religión sino impulsar, desde la creación poética, el éxtasis”. Dessa maneira, a poética de Perlongher desprende-se do aspecto doutrinário, sem abrir mão do *modus operandi* ritualístico, convertendo a criação poética num impulsionador do êxtase. Por isso, continuando com Arrabatia (2011), por mais que os poemas de *Aguas aéreas* sejam inspirados pela experiência daimista do poeta, é preciso não perder de vista que eles são escritos após a experiência e sem o caráter litúrgico.

Um dos elementos presentes nessa relação é justamente o caráter visionário das experiências – daimista e poética – expresso nas mirações, que são “visiones celestes, vibraciones intensas, uma espécie de alucinación” (PERLONGHER, 1997, p. 159 apud ARRABATIO, 2011, p. 91). Logo, entendo que o que esteja em jogo é como produzir o efeito das mirações através da palavra poética, sem, para tanto, precisar representá-las em um ritual da religião ayahuasqueira. Outro elemento presente, ainda, seria a inversão do que rege o estar-no-mundo – o sentir, em detrimento da racionalidade. Por isso, em acordo com Alarcón (2018), a poética de Néstor Perlongher, ao estabelecer diálogo com a doutrina musical do Santo Daime, apresenta o êxtase não apenas como “tema literário”, mas como “técnica de escrita”, na medida em que busca este efeito visionário. Entender e diferenciar estes processos de escrita, entre o

Auto e os poemas, por fim, faz-se necessário, posto que os versos de *Aguas aéreas*, apesar da presença de elementos da cosmologia daimista, não podem ser entendidos “como la consignación de um trance místico”, constituindo, antes, a “explotación poética del una religión” (ALARCÓN, 2018, p. 382).

1.3 Entrelaçando a *liana*, fazendo perguntas

Quero terminar este capítulo introdutório organizando as perguntas aprendidas. A partir das posições enunciadas de maneira mais explícita, e tracejado o percurso até aqui delineado, as poéticas do MAHKU e de Néstor Perlongher expõem questões que não lhes são restritas; pelo contrário, muitas das vezes, elas se interpenetram. Mas, em linhas gerais, é possível sistematizar os questionamentos levantados a partir de suas produções. Viu-se que a poética do MAHKU, por um lado, abre caminhos para pensar o processo tradutório – ou, na acepção de Ibã Huni Kuin, o processo de pôr no sentido –, considerando a cosmologia Huni Kuin e sua concepção de transformação. Por outro, o coletivo artístico, em sua origem e em sua constante transformação, promove a aproximação de cosmologias distintas, ao congregar sujeitos não-indígenas e sujeitos Huni Kuin, convertendo-se num espaço de relações e de elaboração de políticas de aliança. Já a poética ayahuasqueira de Néstor Perlongher, por sua relação com o Santo Daime, apresenta como a doutrina religiosa se insere de múltiplas maneiras na escrita do poeta e do antropólogo: a partir de um objetivo litúrgico, ou como elemento disparatório. Logo, para além das discontinuidades entre a experiência religiosa e a de escrita, somam-se aquelas que dizem respeito à ayahuasca como *parte* de um modo de criar uma *poiesis*.

Unindo esses pontos, suscitados pelas poéticas, chego às seguintes perguntas: a) como se dá a tessitura de determinada poética ayahuasqueira, através do encontro de seres e/ou cosmologias distintos; b) quais são as possibilidades de alianças que se dão a partir desta conformação; c) quais são as aproximações e as dissonâncias entre a experiência de êxtase promovida por um ritual com a ayahuasca e pela poesia; e d) quais são as especificidades envolvidas na compreensão da ayahuasca como professora, em relação à palavra poética – ligando-se, portanto, ao seu processo de feitura. E, se é verdade que nem todas as questões são pertinentes a toda e qualquer arte verbal ayahuasqueira, é igualmente presumível que elas não são restritas à poética do MAHKU ou à de Perlongher. Digo isto pelo exposto neste capítulo. Isto é, os usos da ayahuasca anteriormente apresentados, e as respectivas poéticas a eles associadas, acredito, demonstram como estas são dúvidas prementes ao se olhar para tais manifestações culturais, a elas não se restringindo.

2 CRIANDO MUNDO, TOMANDO CORPO: CAMINHOS DA PESQUISA

Só não há determinismo onde há o mistério. Mas que temos nós com isso?

Oswald de Andrade

As experiências com a ayahuasca denotam a existência de maneiras radicalmente distintas de estar-no-mundo, e do mundo em si. Assim, o ponto de contato encontrado – as artes verbais enlaçadas às experiências –, como exposto no capítulo anterior, escancara as diferenças e a necessidade de maior compreensão do contexto em que determinada poética aflora. Sobretudo, por ser uma bebida indígena e amazônica, pesa o fato de não se tratar de poéticas de múltiplas culturas abrigadas pelo pensamento ocidental. A própria noção de *planta professora* evidencia um paradigma que se distancia do nosso, sedimentado pela racionalidade científica, ao reconhecer o ser vegetal como sujeito, dotado de intenções e atos. Logo, responder as perguntas elaboradas ao fim do primeiro capítulo requer olhar para essas diferenças, tendo em vista o trabalho de pesquisa e crítica literária. Isto é, entender as discontinuidades entre formas de estar no mundo – a nossa, ocidental, a dos povos amazônicos –, considerando como tal compreensão impacta e, potencialmente, transforma a prática crítica.

Guiado por esse interesse, o presente capítulo objetiva, partindo das elaborações sobre a constituição do pensamento moderno e a relação entre ciência e vida, explorar a noção de agência – e, por conseguinte, de natureza e cultura – nas sociedades animistas e, em especial, nas sociedades indígenas amazônicas, trazendo para o debate as considerações em torno do perspectivismo ameríndio. Ainda, entendendo que o fazer científico não é idêntico ao crítico, será intuito das páginas seguintes investigar como o debate sobre as formas de construir conhecimento num encontro entre cosmovisões distintas pode se dar nos Estudos Literários e de poesia, considerando as suas especificidades. Para tanto, me deterei em alguns aspectos, como as contribuições do perspectivismo para a área, a noção de *eu* no poema e a prática crítica, tendo em conta um aspecto presente, de uma ou outra forma, em todo o capítulo – a centralidade ontológica do corpo. Com isso, e por último, entendo que o trajeto do capítulo se conforma como instrumento teórico metodológico para as leituras das poéticas ayahuasqueiras com as quais anseio o diálogo, a ser delineado nos capítulos posteriores.

É importante demarcar o tipo de distinção sobre a qual conversaremos. Como aponta a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2017, p. 295), ao abordar comparativamente o saber científico e os saberes tradicionais, há que se ter em mente que o que os distingue não são as lógicas empregadas, mas sim as *premissas*, que se desdobram em um sistema “de uma lógica

impecável”. As premissas, como será exposto, podem ser pensadas em função das concepções de natureza e cultura, e de quem é considerado pessoa, gente. Não se trata, portanto, de questionar haver lógica em determinada cosmovisão, partindo, para chegar a essa conclusão, de uma *premissa* moderna. Mas de, em outra direção, buscar melhor compreender as premissas em questão, quando de um encontro entre saberes diferentes. Tal distinção, aliás, esbarra em outro equívoco próprio do saber científico: seu *universalismo*, como régua e compasso de todos os seres, todos os mundos.

A preocupação de Carneiro da Cunha (2017, p. 298), entretanto, não é desmotivada. Entender em que se radica a diferença acompanha a reflexão sobre o “reconhecimento de que os paradigmas e práticas de ciências tradicionais são fontes potenciais de inovação da nossa ciência”, desde que não busquemos, reiterando uma postura colonialista, validar ou não tais práticas, posta a importância da “vitalidade [e legitimidade] da produção do conhecimento tradicional” (idem, p. 302). Isto em tudo se aproxima da perspectiva apresentada por Daiara Tukano (2021; 2022) e trazida no capítulo anterior, pela necessidade de um engajamento ético dos pesquisadores brancos, quando investigando a ayahuasca, e, igualmente, a compreensão do protagonismo indígena e das práticas ayahuasqueiras indígenas na contemporaneidade. A antropóloga afirma que, preservadas as diferenças, um horizonte desejado é aquele em que os saberes não sejam *fundidos* – com o triunfo de um sobre o outro –, mas que vivam *lado a lado* (CUNHA, 2017, p. 301-302).

Aqui, soma-se a questão de esse *viver lado a lado*, numa interlocução, envolver um não humano, a ayahuasca, seja pelos seus rastros nas poéticas escritas, seja na experiência *ao vivo*, com uma poética oral. Portanto, junto a todas as contribuições teóricas, entendo ser relevante a pergunta de como pesquisar *com* um não humano, *com* um ser vegetal. Orientada por dúvida semelhante, mas tendo em vista as relações com animais, Vinciane Despret (2016, p. 2) chama a atenção para nosso caráter inventivo, posto que a vida “leva os seres a criarem laços”, e “podemos, em última instância, imaginar que esses laços também [...] [nos] fazem fabricar histórias”. Tais laços, para a filósofa, não se fiam por seu teor de realidade, mas pela capacidade de colocarem “seres em situações diversas, inventivas, vivas”, tornando-os “presentes, de modos criativos” (id.). Para tanto, ao ver-se diante dos animais, a pesquisadora discorre sobre a necessidade de uma “ecologia³⁸ da atenção e do tato”, voltando ao outro não humano um olhar

³⁸ “A ecologia e a cosmologia formam aqui um só e único termo, e sem dúvida deveríamos falar de cosmoecologia que une, assim, destinos interligados dos homens, dos deuses, dos lobos e do gado” (DESPRET, 2016, p. 4).

interessante e interessado, procurando fazer perguntas inventivas, com vistas à criação de um laço.

Despret (2016, p. 7) utiliza como exemplo os estudos da reconhecida primatologista Thelma Rowell, que, questionando a superior inteligência dos macacos, passou a criar carneiros, com o objetivo de observar o que ocorria, se ela colocasse a eles “as mesmas perguntas que fazemos aos chimpanzés, mas, sobretudo, [...] reunindo as mesmas condições que permitissem aos carneiros realmente estar aptos a respondê-las”. Os carneiros são considerados, *grosso modo*, animais não muito inteligentes e que estabelecem poucas relações afetivas entre si, sendo comum a disputa e o enfiamento entre os machos da espécie. O que foi detectado por Rowell, e sobre o que Despret (2016) reflete, é que as condições colocadas pelos cientistas interessados nos carneiros eram a escassez e a promoção da competição. Na busca de novas histórias, a cientista modifica tais condições – sempre deixando à disposição um pote de comida a mais, além de dar tempo e espaço para que 22 carneiros interagissem. Os resultados – a percepção dos confrontos como forma de atrair a atenção das fêmeas e o roçar as bochechas após uma briga, o que as pesquisadoras inventivamente aventam como uma reconciliação entre oponentes – são o que possibilita a fabricação de outras histórias, tanto para os carneiros quanto para a pesquisadora, convertendo a prática científica num “tornar-se junto”, através da “rede de laços” criados (DESPRET, 2016, p. 20).

Seres animais e vegetais são distintos, e isto se desdobra nas afecções e nas condições em que tais afecções se manifestam. Além disso, a psicoatividade é elemento a ser sublinhado, por sua importância na experiência com a bebida, mas, na mesma medida, na conformação dos contextos, com mais ou menos condições para a resposta de determinada pergunta. A psicoatividade é, nessa pesquisa, entendida como característica da planta professora, e de sua forma de criar laços, não sendo um foco por si – o que, acredito, já direciona para determinadas perguntas, em detrimento de outras. Ainda assim, ela tem de ser considerada, sobretudo, pois, em se tratando da experiência *ao vivo*, com a bebida diretamente, o elemento psicoativo atua nessa conversa, o que me faz acreditar que as condições não são colocadas apenas pelo pesquisador, mas pela planta e seus efeitos múltiplos. Para uma interpretação, concordando com Despret (2016), é igualmente necessário preencher com a imaginação e a inventividade as lacunas de sentido nas experiências com a ayahuasca, permitir-se, pela atenção e os sentidos, criar laços com ela.

Mais: considerando as características atribuídas ao longo da história da ciência e da filosofia ao reino vegetal, comumente associadas à mudez e à inércia (cf. COCCIA, 2018;

MANCUSO, 2019), as histórias fabricadas sobre seus seres serão outras, se comparadas àquelas que se ocupam dos animais, como os cabritos de Rowell. Isto não significa que elas sejam menos problemáticas, ou mesmo eivadas de preconceitos. Exemplo disso, pensando nas histórias sobre a ayahuasca, são as narrativas jornalísticas que vez e outra veiculam desinformação, mobilizando um discurso proibicionista, a fim de produzir um olhar sensacionalista sobre a planta. Como aludido no capítulo anterior, este foi o caso de reportagens que noticiaram o assassinato do cartunista Glauco Villas-Boas e seu filho Raoni, assumindo uma única hipótese, ao se voltarem à bebida – a de que ela haveria desencadeado um surto esquizofrênico no assassino –, sem se perguntarem – sem imaginarem perguntar – qual era a relação da ayahuasca com as outras pessoas inseridas naquele contexto – a igreja do Santo Daime –, o que ela fazia, como se apresentava. Este exemplo, ainda que não seja de um discurso científico, diga-se, retrata traços presentes na trajetória científica de estudos das plantas psicoativas, pela proximidade com o discurso proibicionista. Diante disso, o “tornar-se com” a ayahuasca, nessa pesquisa, é, em alguma medida, o desejo de fabricar uma narrativa, lançando mão da imaginação e da inventividade, que se oponha ao referido tipo de história, colocando a atenção e os sentidos voltados às formas poéticas que com a bebida se relacionam.

“Fabricar narrativas”, para Despret (2016, p. 9), não somente é a forma de criar laços na vida, como nossa forma de fazer teoria, “pois as teorias são e fabricam histórias”. Logo, uma determinada teoria, sendo “uma ferramenta explicativa do mundo”, propõe uma história a ser contada, fazendo com que espaços ou situações – como laboratórios, trabalhos de campo etc. – tornem-se lugares que produzem “histórias que vão, por sua vez, produzir outras” (DESPRET, 2016, p. 9). Pela capacidade de criar outras histórias, uma teoria é uma *matriz narrativa*, que vai “inscrever certos fatos, juntá-los e ocultar outros. E essa matriz de histórias importa, pois ela vai afetar não somente aquilo que se conta, mas também aquilo que se observa” (DESPRET, 2016, p. 9). Se assim o é, entendo que as pesquisas mobilizadas no Capítulo 1, como a de Dinato (2018), sobre *estar MAHKU*, são matrizes narrativas – que afetam a forma como se observa uma poética ayahuasqueira –, sendo capazes de produzir outras, como é o caso dessa investigação.

Não estou dizendo, por óbvio, que se estabeleça uma influência, como a ideia de influência literária em Harold Bloom. Pelo contrário, não à toa as reflexões de Despret (2016) se iniciam pela vida, com suas sucessivas conexões afetivas, criando o que a autora chama de *rede inextricável* – e que, mais à frente, veremos juntos a partir de outro termo/noção, o de *malha*, pelas elaborações de Tim Ingold (2012; 2015) acerca dos fluxos vitais e a produção de

conhecimento. Ou, como eu dizia, anteriormente, sobre *criar vizinhança*; estabelecer uma relação demarcada pelo espaço próximo, ou, voltando à Carneiro da Cunha (2017), aprender, fabricando histórias, a viver *lado a lado*.

Ainda a título de introdução, e retomando a ideia de “potenciais de inovação da nossa ciência” (CUNHA, 2017), Stengers (2017) alerta para como a ciência moderna assume a forma de narrativa épica, ao demarcar o “nosso lado”, situando “os outros” a partir de uma única mirada ontológica – a *nossa*. Reconhecer-se, mesmo que a contragosto, “desse lado”, além de fazer com que não se esqueça a sombra épica que acompanha as investigações científicas, tem como efeito repensar o paradigma da Ciência, “descrita como uma conquista generalizada propensa a traduzir tudo o que existe em conhecimento racional, objetivo”. Distanciando-se dessa empreitada, Stengers (2017, p. 4) aponta para a necessidade de “realizações científicas, [...] [que] exigem pensar em termos de uma ‘aventura científica’”, com o convite à participação. E, pensando detidamente nas aventuras científicas empreendidas pelos cientistas experimentais, diz:

O que é chamado de objetividade pelos cientistas experimentais depende [...] de uma *arte criativa* muito particular e seletiva, pois significa que aquilo de que tratam deve ser devidamente admitido como “parceiro”, dentro de uma relação bastante incomum e enredada. Na verdade, o papel desse parceiro não é apenas responder a perguntas, mas também, e primordialmente, responder a elas de uma maneira que teste a relevância da pergunta em si. Correlativamente, as respostas que se seguem a essas realizações não devem nunca nos apartar do que quer que seja, visto que elas sempre coincidem com a *criação de novas perguntas*, e não como novas respostas dotadas de autoridade para perguntas que já nos eram importantes (STENGERS, 2017, p. 4, grifos meus).

Stengers (2017), na passagem, se debruça sobre os cientistas experimentais pela vivência com esse outro, que deve ser admitido como “parceiro”. As elaborações da autora, assim, se aproximam das de Despret (2016), pelo estabelecimento de uma relação/parceria com o outro não humano – também Stengers volta-se a essas relações –, que passa pelas perguntas a serem feitas, sendo essas marcadas pela criatividade. Ao dizer sobre a averiguação da relevância das perguntas, por parte deste outro agente, assim como sobre a criação de novas perguntas, que não sejam respostas imediatas ao anteriormente perguntado, há, entendo, uma conexão com o que falava sobre a experiência com a ayahuasca, tendo em vista também sua psicoatividade. Isto é, a bebida, ao menos nos contextos de uso que são mobilizados nesta tese, mais que responder a perguntas de maneira direta, garantindo, junto à sua autoridade, não restar mais dúvidas a seu interlocutor, me parece promover essa abertura radical, que leva o sujeito com quem ela se relaciona a outras interrogações.

Tal envolvimento, contudo, aparenta mesmo demandar, por um lado, esse aventurar-se na experiência, e, por outro, produzir um outro tipo de narrativa (teoria), que rasure (ou extravase, ainda que como pequeno abalo sísmico) a matriz narrativa hegemônica. Um breve exemplo: quando do uso da ayahuasca, não é incomum que a pessoa vomite ou tenha diarreia. Em diferentes contextos rituais, dentre eles os em que eu estive, tais efeitos são interpretados como limpezas, e, se não o são propriamente desejados, é certo o serem bem-vistos. Mas, se eu parto da pressuposição de que *substâncias que me fazem vomitar e/ou ter diarreia me fazem mal*, eu interdito a possibilidade de perguntar à minha parceira, criativamente, acerca desse tipo de interação, e por extensão o diálogo que poderia se seguir a partir de outras perguntas – até mesmo sobre a relação desses efeitos com um possível bem-estar posterior. Isto, ressalto, não significa uma adesão a crenças, pois, como Stengers (2017, p. 5) chama a atenção, nesses casos não se trata de “mobilizar as categorias de superstição, crença ou eficácia simbólica na tentativa de explicar” o poder de uma *limpeza* em uma cerimônia de yagé – continuando no exemplo –, mas sim de compreender que as ações e as transformações da planta professora requerem “um meio que não responde às demandas científicas”.

E, se não há fusão entre os conhecimentos advindos do pesquisador e de seu parceiro, a inovação, ou a criação de novas narrativas/teorias, passa pelo que Stengers (2017, p. 11) chama de *reativar*, por “recuperar a capacidade de honrar a experiência [...] experiência que nos ‘anima’, que nos faz *testemunhar o que não somos*” (grifo meu), algo que só é possível se nós, do “nosso lado”, nos permitimos *correr riscos*. Correr riscos, ao reconhecer o *poder* desse meio, que não atende às demandas da Ciência, “de contaminar, um poder que não se deixa abalar nem um pouco pela ideia da triste relatividade de todas as verdades”. Correr riscos, posto que a *magia* – em seu sem-fim de nomes –, nas pesquisas experimentais, se faz presente “como arte de participação, ou da atração de agenciamentos, os agenciamentos, inversamente, tornam-se uma questão de interesse empírico e pragmático a respeito de efeitos e consequências” (STENGERS, 2017, p. 14). E, por fim, correr riscos, também pela “necessidade de curar, [...] regenerar os [nossos] meios envenenados, assim como muitas de nossas palavras, aquelas que – como ‘animismo’ e ‘magia’ – trazem com elas o poder de nos tornar reféns: você realmente acredita em...?” (STENGERS, 2017, p. 8).

Como dito na abertura desse capítulo, será meu interesse olhar a partir da especificidade da crítica literária; porém, desde já, o debate trazido pelas autoras, voltado ao campo científico, me parece em tudo pertinente aos estudos de poéticas, sobretudo aqueles que, em seu escopo, envolvam a experiência com poéticas orais, das quais participem sujeitos não humanos. Nesse

sentido, o crítico não parece correr menos riscos que o cientista, tampouco tenho motivos para acreditar que lhe seja menos necessário o processo de cura, dada sua participação na conformação do pensamento moderno. Sobre essa participação, conversaremos na seção seguinte. Por último, nesse momento, em que busco enredar os horizontes epistemológicos dessa pesquisa a essa perspectiva de criar laços, uma nota, ainda pensando com Stengers (2017), sobre o poder da escrita. Para a autora, a escrita – e não a notação – é “uma experiência de transformação metamórfica”, impossibilitando a execução de um plano prévio sem espaços para desvios, ao ser “marcada pelo mesmo tipo de indeterminação crucial que caracteriza a dança da lua” (STENGERS, 2017, p. 10).

Tal indeterminação, que dispara a transformação ao escrever esse outro, é o que, para Stengers, faz com que a teoria, em sua escrita, não seja tronco – matriz única reificada –, mas rizoma, expandindo-se e enredando-se de forma imprevisível. A autora, como se percebe, volta-se à conhecida imagem de Deleuze. Assim, talvez valha lembrar que, para o autor, “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”, sendo o devir não uma outra forma definida, mas o “encontrar a zona de vizinhança” (DELEUZE, 1997, p. 11). E, não havendo “linha reta, nem nas coisas nem na linguagem” (DELEUZE, 1997, p. 12), é pela própria escrita da tese – e não *a pesquisa em si ou em geral*, sem trajeto nem rastro –, que tal zona de vizinhança deve se apresentar. Nesse sentido, a escrita dessa tese é, na mesma medida, aprender a escrever com a planta professora, enlaçando o vivido, no *ao vivo* e pela leitura – mas extravasando-o, através dos desvios da escrita, aqueles que não se pode prever.

2.1 Entre o moderno e o animado: sujeitos em movimento

Puxo o fio deixado por Carneiro da Cunha (2017), sobre a distinção de premissas, para prosseguir a discussão, elucidando como tal diferença delinea-se não pelo multiculturalismo, ou pelo relativismo cultural, mas por ontologias não coincidentes. Ou, como elaborado por Descola (2023, p. 10-11), por formas de mundiação distintas:

uma vez que um humano inicia o movimento de mundiação, ou seja, desde o seu nascimento, ele não produz uma “visão de mundo”, isto é, uma versão entre outras de uma realidade transcende à qual apenas a Ciência ou Deus poderiam ter acesso integral; ele produz literalmente um mundo, pleno de sentido e abundante em causalidades múltiplas, que sobrepõe às suas margens outros mundos do mesmo gênero que foram atualizados por outros humanos em circunstâncias análogas.

É importante a ressalva do autor: nós, pessoas, não produzimos uma “visão de mundo” – ou seja, não interpretamos de uma maneira, dentre tantas, uma realidade única. Nós o criamos, sobrepondo-o a outros, próximos porque análogos, com características em comum. A

sobreposição de mundos análogos conforma o que chamamos de cultura, permitindo-nos compartilhar mundos, ainda que, pela sua gênese criativa, nós nunca ocupemos o mesmo e exato mundo. Almeida (2013), de maneira pedagógica e sucinta, define a ontologia como aquilo que elenca quem, enquanto sujeito, existe no mundo, dentre humanos, não humanos – terminologia que, diga-se, faz sentido na *nossa* ontologia naturalista – e extra ou sobre-humanos, como os espíritos. Logo, habitar mundos diferentes – mundos que não podem ser facilmente sobrepostos, por não serem análogos – inclui habitar *com seres* diferentes, motivo pelo qual muito dessa discussão ganha contorno através das concepções de natureza e cultura. Fica explícito ser esse o caso, quando se estabelece – ou se quer estabelecer – uma relação entre a ontologia naturalista, que conforma o pensamento moderno, e a dos povos indígenas que utilizam a ayahuasca, pela agência conferida à planta.

Note-se, no fragmento de Descola (2023), que a inventividade se faz presente, não apenas na produção de mundo, como ao, em sua sobreposição, produzir cultura. Essa formulação, por sua vez, remete à afirmação de Roy Wagner (2020), de que a “cultura [...] é invenção”, tendo em vista não existir significação que se dê a priori, advinda de uma “realidade” externa à própria cultura. Sendo assim, o significado assumido pelos elementos simbólicos – como palavras e imagens – se dá pelas *associações* feitas a partir de *contextos* compartilhados – termo que “geralmente conota o ‘ambiente’ de significado no qual um símbolo é utilizado” (WAGNER, 2020, p. 70). É essa capacidade de compartilhar contextos, através de associações muito distintas entre si, que promove a comunicação e a expressão, como resultado de um processo interpretativo. Os contextos, continuando com o antropólogo, são inumeráveis, não havendo limites, em suas articulações: “Alguns, de tão tradicionais, parecem quase permanentes e imutáveis, ao passo que novos contextos são criados o tempo todo na produção de afirmações e situações em que consiste a vida cotidiana” (WAGNER, 2020, p. 71).

Produzir sentido, assim, é inventar cultura, através de uma associação a mais nessa rede de contextos que se perfaz incessantemente. Isso, obviamente, a tudo se liga ao que se dizia sobre as possibilidades criativas numa pesquisa em que se admite o outro não humano como parceiro, sobretudo pela abertura a outras associações nessa rede de contextos, pela qual se estruturam nossas matrizes narrativas (DESPRET, 2016; STENGERS, 2017). Mas, para além do aspecto incessante da invenção da cultura – a inventamos a todo momento, pois a isso se liga a existência, o estar-no-mundo –, Roy Wagner alerta para a transparência, impregnada em alguns contextos *tradicionais*, fazendo com que eles nos pareçam *naturais*, inatos. Essa ilusão, efeito das *convenções contextuais*, é constituinte do processo de inventar cultura, fazendo com

que o significado não seja “sempre relativo” (WAGNER, 2020, p. 73), mas pode se transformar em equívoco na prática de pesquisa, se não for pesado o fato de que, “no ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por inventar a própria noção de cultura” (WAGNER, 2020, p. 29).

Roy Wagner fala sobre a prática antropológica, mas acredito que a reflexão não se restrinja à área, justamente por sua dimensão epistemológica. Como explica o autor, sem nos ser possível despir-nos de nossa cultura, ou parear uma outra cultura ao seu lado, sem que elas se conectem, a etnografia, ao se propor a uma vivência com o outro, é, ao mesmo tempo, “experimentar uma transformação de seu próprio universo” (WAGNER, 2020, p. 35), de sua própria cultura. Isso porque, quando contextos díspares entram em contato, o processo interpretativo passa pela analogia, isto é, “opera por meio das nossas formas, cria nos nossos termos, toma emprestado nossas palavras e conceitos para elaborar significados” (WAGNER, 2020, p. 43). Buscar, por meio da analogia, traduzir essa diferença, sem fazer dela resíduo a ser descartado, sem tomar o outro como inanimado – desconsiderando a criatividade de sua cultura –, passa por rever em que termos se constrói tais analogias, transformando-as também pelas novas perguntas colocadas pelo parceiro não humano e transformando, assim, a própria noção de cultura.

Ora, o mesmo raciocínio pode ser feito para a crítica literária, sobretudo quando voltada a um contexto poético que não apenas perpassado pela produção branca, urbana, altamente escolarizada. Ou seja, se inventar a cultura do outro passa, para o antropólogo, por inventar sua própria cultura, o mesmo ocorre ao crítico, ao realizar a leitura de uma poética que não parta de igual regime ontológico, ou que não parta somente dele. Primeiro, porque, como aponta Descola (2023) acerca da figuração, entendo que as formas verbais se vinculam diretamente ao regime ontológico do qual são partícipes, animando-o e tornando visível a vida de um mundo. Assim, estudar determinada arte verbal passa por relacionar-se com os agenciamentos e afecções enlaçadas por ela, considerando sua ontologia. Ainda, nesse processo interpretativo do qual falava Wagner (2020), também nós, críticos literários, utilizamo-nos da analogia. Logo, reinventar essas analogias, desestabilizando os contextos significantes consolidados/tradicionais (e transparentes), se dá como parte de reinvenção de nossa própria área, que é, em igual medida, cultura.

Partindo desse entendimento, trago agora as contribuições de Latour (2013) ao debate, a fim de definir melhor a nossa forma de mundiação, e, na mesma medida, fazer essa aproximação entre essas reflexões sobre o campo científico e o crítico, através da inclusão da

discordância apresentada por Berardinelli (2007) às ideias de Friedrich (1978) sobre a lírica moderna. Latour (2013, p. 21), ao eleger como questão a *constituição moderna* do pensamento, afirma estar preocupado com o paradigma que “define os humanos e não-humanos, suas propriedades e suas relações, suas competências e seus agrupamentos” – numa aproximação flagrante com o que estamos discutindo. Para tanto, o autor irá recorrer a duas figuras centrais à modernidade, vistas, muitas das vezes, como opostas: o cientista natural Boyle e Thomas Hobbes. A escolha pelo cientista natural deve-se à prática experimental que conformou o que Latour (2013, p. 23) nomeia como “metáfora parajurídica”, de acordo com a qual a validação dos experimentos se dá pela opinião – de um grupo seletivo de “cavalheiros” aptos a produzirem uma opinião criteriosa sobre determinado fenômeno –, e não pela *doxa*, a simples opinião. Boyles inaugura o entendimento, continua Latour (2013), de que forças e fenômenos da natureza, antes incompreensíveis à luz da razão, podem ser estudados, conquanto estabilizados em um ambiente controlado, artificial.

Tal método, ainda, teria como vantagem a confiança da comunidade científica, pois, não havendo variantes a se alterarem, dado o isolamento do objeto, “estes fatos jamais seriam mudados, aconteça o que acontecer em termos de teoria, de metafísica, de religião, de política, ou de lógica” (LATOUR, 2013, p. 25). Contra essa concepção, apresenta-se o pensamento de Hobbes, e sua crítica à realização de “experiências observadas pelos sentidos enganosos, experiências que permanecem sem explicação e pouco conclusivas” (LATOUR, 2013, p. 25), desestabilizando uma simetria cara ao filósofo – conhecimento e poder. Logo, Boyle delinearía uma “metáfora parajurídica”, ao produzir um consenso apartado da materialização do poder soberano, expresso no contrato social. Isto é, por não produzirem uma formulação verificável no tecido social, tais observações experimentais, ao recorrerem ao laboratório com seus pares, escapam da esfera de poder e controle do Estado.

Um desdobramento dessas concepções se dá em relação ao papel dos não humanos, desempenhado nas práticas científicas. Considerados “corpos inertes”, objetos e elementos da natureza, os não humanos passam, no método de Boyle, a ter importância, por possuírem um tipo de autoridade impossível aos humanos: a incapacidade de produzir um juízo de valor, sendo testemunhos de objetividade inalcançáveis pela perspectiva dos seres humanos. São a eles, com suas características e respostas ao ambiente controlado do laboratório, que os cientistas vão recorrer, para observações e apontamentos. Latour (2013) chama aos não humanos de “híbridos”, demarcando, novamente, a crítica de Hobbes ao método, por transferir a fonte do conhecimento (do poder), que deveria ser atribuída ao próprio tecido social, a eles. Por essas

discordâncias, pode-se pensar que paradigmas científicos como os de Boyle e Hobbes em nada convergem; entretanto, Latour (2013, p. 33, grifos do autor) defende o contrário, ao afirmar que os autores

inventaram nosso mundo moderno, um mundo no qual a representação das coisas através do laboratório encontra-se para sempre dissociada da representação dos cidadãos através do contrato social [...]. Era preciso que, a partir de então, todos “vissem imagens duplicadas” e não fosse estabelecida uma relação direta entre a representação dos não-humanos e dos humanos, entre o artifício dos fatos e a artificialidade do corpo bonito. A palavra “representação” é a mesma, mas a controvérsia entre Hobbes e Boyle tornou impossível a similitude dos sentidos da palavra.

As imagens duplicadas são, portanto, efeito dessa controvérsia de sentido em torno da representação, compreendendo que, enquanto a representação da ciência natural se dá pela transcendência da natureza (legitimada pelos não humanos em laboratório) e a sociedade é uma construção social, a representação integrante das ciências jurídicas e sociais se delinea pela transcendência da sociedade, em relação aos indivíduos, relegando a natureza à imanência. A controvérsia da duplicata, alerta Latour (2013), faz com que a Constituição do paradigma moderno se dê por esses reiterados movimentos entre a imanência e a transcendência, a fim de manter segregados os polos de conhecimento (e poder) da natureza (com seus híbridos) e da sociedade, do objeto e do sujeito. Ainda, como “garantia” de funcionamento do paradigma, o pensamento moderno opera uma supressão da figura de Deus, afastada das ciências naturais e sociais, que é aparente, “posta entre parênteses”, uma vez que pode ser acionada pelo sujeito moderno, sobretudo no caso de choque entre distintas leis, seja as da sociedade, seja as das ciências naturais.

Nesse movimento, continua Latour (2013), a modernidade produz de forma incessante seus híbridos, ao construir mediações com forças e entes alheios aos seres humanos – sejam esses parte da natureza ou do corpo social. Tais híbridos, porém, antes de serem admitidos como parceiros, são escamoteados, emudecidos, pelo movimento entre os polos interpretativos, com suas garantias em relação à transcendência e à imanência, que confere ao sujeito moderno outro de seus traços característicos: a postura crítica. Adotada uma perspectiva, a postura teórica moderna é a de atacar o outro polo, esquecendo-se de interrogar (estabelecendo relação) os não humanos, os híbridos envolvidos na empreitada epistemológica – produzindo, com isso, o movimento reificado. Isto é, quando se parte da perspectiva defendida por Hobbes, critica-se a legitimidade dada aos híbridos das ciências naturais, sem se levar em consideração os imperativos sociais, como determinantes a toda e qualquer experiência; da mesma maneira, da outra extremidade, os cientistas naturais centram suas críticas na existência de um objeto

verificável, para além dos limites demarcados pela cultura e pelo contrato social. Para Bruno Latour (2013), uma das consequências desse jogo acusatório é ocorrer uma “purificação”, experienciada pelo sujeito moderno, que se sente triunfante, ao apontar as debilidades do ponto de partida do outro, ainda que, de ambos os lados, o movimento seja, em forma, semelhante.

Se inventamos a cultura a todo instante, como explicava Wagner (2020), penso que, para além do valor para a história epistemológica, por demarcar o início da Constituição do pensamento moderno, Boyle e Hobbes, na argumentação de Latour (2013), funcionam como metonímia. A separação entre aquilo que responde a leis da natureza e aquilo que é da ordem social remete a contextos altamente convencionalizados, a ponto de nos parecerem “naturais”, ainda que inventados. Portanto, não é incomum que, mesmo em situações cotidianas, oscilemos de um polo a outro, diante de um fenômeno – separando instinto e razão, inato e construído etc. Precisamente por não ser algo restrito, por constituir um paradigma epistemológico, Latour ressalta como as ciências humanas não escapam a essa Constituição, nela se inscrevendo. Diante disso, não há motivos para não acreditar que a crítica literária não faça o mesmo. Para melhor entender esse movimento na área, acho pertinente, operando com a capacidade metonímica da análise de Latour, transpor a comparação entre Boyle e Hobbes para os teóricos da lírica moderna anteriormente citados, Hugo Friedrich, com sua *Estrutura da lírica moderna* (FRIEDRICH, 1978), lançado nos anos 1950, e o mais recente *Da poesia à prosa*, de Alfonso Berardinelli (2007).

A escolha pelos autores deve-se, de partida, ao fato de Berardinelli fazer uma crítica endereçada à leitura de Friedrich, o que, por si só, não garante o tom acusatório descrito por Latour, mas faz com que o diálogo teórico já esteja expresso e demarcado. Meu interesse, diante dele, será o de explorar os movimentos de mediação, entre a imanência e a transcendência, e de purificação, se for possível inferir tanto. Berardinelli (2007), em seu capítulo “As muitas vozes da poesia moderna”, inicia sua argumentação estabelecendo como interlocutor o livro de Friedrich (1978) e explicitando o teor da crítica a ele dirigida: escrito na década de 1950, e, portanto, já havendo uma consolidação histórica do modernismo e da poesia moderna, o autor insiste em olhar para o fenômeno poético apenas a partir de uma perspectiva. Isto é, Friedrich, a partir da eleição de poetas específicos – como Eliot, Mallarmé e Valéry – atribuiria à poesia moderna um caráter transcendental, por ser “despersonalizada e alheia à história”, devendo “ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico autossuficiente” (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

Berardinelli (2007), assim, acusa Friedrich de, a fim de defender a autonomia da linguagem poética em relação ao tecido social, a “arte pela arte”, elege poéticas de maneira enviesada, ao confirmarem seu viés de análise. De fato, como se vê em *Estrutura da lírica moderna*, Friedrich (1978, p. 16) defende a autossuficiência da criação lírica na modernidade, por essa consistir “em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais”, posto que a fantasia – responsável por “guiar o gênio” – é “um movimento autônomo de forças espirituais, cuja qualidade se mede segundo a dimensão das imagens produzidas, segundo a eficácia das ideias, segundo *uma dinâmica pura não mais ligada ao conteúdo*” (FRIEDRICH, 1978, p. 26, grifo meu). A lírica moderna, portanto, expressaria, para o autor, sua força disruptiva, ao se desvincular dos ditames da vida social, como as preocupações econômicas, levando a poesia a esta “autossuficiência”, através de um procedimento que se inicia e se encerra na linguagem, o que distinguiria o gênero não somente do corpo social, como dos demais gêneros literários.

Sobre a fantasia, como motor do gênio, Friedrich (1978) ressalta o caráter visionário, “pré-razional” da lírica moderna, que, sem estar inserida num sistema de crenças irracionais, pode voltar-se a si mesma, permitindo-se ao desvio e ao erro, tendo em vista seu único objetivo ser o trabalho com a linguagem. A *dinâmica pura*, assinalada pelo autor, logo, significa aquela que não está *contaminada* pela dinâmica da vida social, ou sob a ingerência de um ente superior – seja uma divindade, seja o Leviatã, o pacto social. Para Berardinelli (2007, p. 22), tal formulação se fundamenta em um erro metodológico, pois “não é fácil dizer quanto o método deve ao objeto e quanto o objeto é uma projeção do método”. Ou seja, Friedrich apresenta, segundo a acusação, uma análise equivocada, uma vez que adere à perspectiva poética dos poetas estudados, projetando, ao mesmo tempo, tal visão em suas leituras dessas mesmas poéticas – promovendo, com isso, o viés de confirmação.

Para expor essa fragilidade metodológica, Berardinelli (2007) volta-se às formulações de Adorno, a fim de demonstrar como os procedimentos criativos das vanguardas, mesmo em casos-limite, como a poética surrealista de Breton, constituiriam uma retomada – e não fuga – da realidade social. Seguindo a mirada teórica do filósofo materialista, os elementos antirrealistas da lírica moderna ganhariam valor oposto, se comparado com a crítica de Friedrich, ao se colocarem contrários à reificação da vida social e sua mercantilização. Dessa maneira, “Adorno restitui à questão da obscuridade o seu caráter de risco radical e objetivo, não passível de ser resolvido pela boa vontade elucidativa de uma exegese estilística sistemática” (BERARDINELLI, 2007, p. 34). Dizer que o método de análise não pode se amparar em uma

exegese estilística sistemática significa investir contra a autossuficiência dos híbridos estabilizados na análise de Friedrich, os poemas, dada a imperatividade da sociedade. Pelo contrário, o objeto poético não poderia transcender o tecido social. Não é difícil imaginar que, se o pudesse, Friedrich contragolpearia, questionando os poderes ilimitados do pacto social e advogando, com isso, a imanência de uma forma poética “pré-racional”, impulsionada pela relação da linguagem consigo mesma.

Voltando às elaborações de Latour (2013), acredito estar explícito que os críticos podem facilmente ocupar as posições epistêmicas de Boyle e Hobbes, em que: Friedrich (1978) expressa a “metáfora parajurídica”, isolando o objeto em seu laboratório analítico, e contando com a aprovação de seus pares especializados, mediante a legitimidade conferida pelo híbrido, o poema; enquanto o tipo de representação expressa na crítica de Berardinelli (2007) evidencia a circunscrição do pacto social, ao negar a possibilidade de conhecimento que não por ele abarcado – sendo, por ele, o híbrido constituído. Não só as mediações entre a imanência e a transcendência se fazem presentes, como me parece haver, na mesma medida, o processo de purificação, através do jogo acusatório empreendido. De um lado, o triunfo da linguagem; do outro, o da vida social. Em ambos, invenção de cultura, e a conformação de uma só constituição de pensamento. Além disso, a notória analogia entre os híbridos das ciências e os da crítica se dá pelo tratamento por eles recebidos: entes de legitimação – atrelados a contextos convencionalizados –, os poemas, nesse trajeto que dá forma ao pensamento moderno, passam por um procedimento de objetificação, produzindo uma espécie de mudez epistemológica.

Uma última observação. Ao fazer uma analogia entre o exemplo de Latour (2013) e o trazido por mim, meu objetivo não é construir uma figura de linguagem – a área da crítica *é como se fosse* o campo científico –, tampouco entendo que os estudos de poesia sejam subsidiários do pensamento científico, como se primeiro viesse este – constituindo o paradigma moderno –, para depois existir aquele – reforçando-o. Pelo contrário, entendo que as áreas, em sua distinção, conectam-se, formando essa rede que conforma, em seu movimento, a constituição do pensamento moderno. Vale destacar, tendo em vista o objeto da crítica literária, que a palavra está no centro da questão logocêntrica e do racionalismo – também como distintivos do sujeito. A filósofa Adriana Cavarero (2011, p. 48), nesse sentido, relembra como, desde a filosofia grega, surge o incômodo de compartilharmos com os animais uma *phoné*, uma voz; a partir disso, se dá no entendimento do ser humano ser o único com “*phoné semantiké*, ou seja, voz significativa”. Já na *Poética* de Aristóteles, essa concepção de voz significativa se encontra identificada como *logos*: “a voz antes da palavra – ou independente da palavra – é

simplesmente voz animal [...]. Quase como se a voz não pudesse ser mais do que signo, remissão a outra coisa [...] A *phoné* dos metafísicos é irremediavelmente intencionada a significar” (CAVARERO, 2011, p. 51).

A preocupação da autora recai sobre a voz, negligenciada na história da filosofia, justamente pelo prestígio dado à palavra, que, apesar de sua materialidade sonora, ganha prestígio pela camada semântica – que se identifica com o pensamento, emudecendo o signo. Meu interesse, nesse momento, entretanto, se dirige à identificação do *logos* com a palavra, demonstrando como a concepção sobre esse tipo de signo em tudo se entrelaça ao paradigma moderno, posto que logocêntrico, racional. Mais: considerando a ocupação específica dos Estudos Literários, os apontamentos de Nodari (2021) auxiliam no debate, ao delinearem o vínculo entre os conceitos modernos de literatura e de Estado. De acordo com o autor, o Estado – e, por extensão, o Direito – parece restringir para si a “concentração (mas não monopólio) institucional da força ilocucionária da linguagem”, gerando “uma verticalização, uma hierarquização da *poiesis* da palavra” (NODARI, 2021, p. 307; 308). Isto é, Direito estatal e literatura se ligam pelo poder performativo da linguagem, mas, se o Estado concentra o caráter pragmático, a literatura concentra o caráter poético, tendo sua força ilocucionária “neutralizada” pela ficção:

É como se a “poesia” fosse algo como uma paródia do Direito estatal (da *poiesis*): nela, a palavra eficaz (capaz de criar mundos) não é eficaz (os mundos que cria estão “fora” deste mundo, não têm efeitos diretos sobre ele). Esse paradoxo – o de poder dizer tudo mas em nada poder ter efeitos – deriva do embate com a censura que institucionalizou a literatura (e a arte de um modo mais geral) enquanto um espaço discursivo distinto dos demais (o que se percebe até fisicamente, nos museus, ou nas prateleiras de uma biblioteca ou de uma livraria): para fugir aos seus tentáculos, os escritores sublinhavam que estavam ficcionalizando (NODARI, 2021, p. 308).

O pensamento moderno, ao restringir a poesia (e a arte, em geral) ao domínio da ficção (da *mimesis*), sem destituir a capacidade pragmática de criar mundos, põe em parênteses seus efeitos, ao separar a instituição literária das demais. Ficcionalizar seria, assim, um poder inócuo: magia de efeito refratado, porque incapaz de transformar o mundo diretamente. Logo, se o *logos*, entendido como voz significante (CAVARERO, 2011), encontra expressão no Direito estatal, fazendo com que sua dimensão performativa se efetive –, através dos atos pragmáticos –, penso que, na literatura, tal paradoxo se volte contra a própria ideia de *logos*, posto que o discurso poético desestabiliza, semântica e ontologicamente, o significante. A fim de me explicar melhor, pensemos juntos através de um exemplo, o poema XXXIII retirado do famoso *O guardador de rebanhos*, do heterônimo Alberto Caeiro ([1911-912] 2007, p. 73):

Pobres das flores nos canteiros dos jardins regulares.

Parecem ter medo de polícia...
Mas tão boas florescem do mesmo modo
E têm o mesmo sorriso antigo
Que tiveram para o primeiro olhar do primeiro homem
Que as viu aparecidas e lhes tocou levemente
Para ver se elas falavam...

O poema de Caeiro escreve um mundo marcado pela relação entre homens e flores, expresso pelos movimentos de ambos – as flores que sorriem, o homem que toca porque se interroga se elas falam. Se o enunciado poético tivesse efeito imediato no nosso mundo, dada a sua força ilocucionária, tal qual o é o enunciado jurídico, teríamos expressado um choque semântico e ontológico: a flor, como os demais vegetais, em sua acepção denotativa, orientada pelo *logos*, não fala, não é agente, sujeito. Mas, na esfera discursiva da poesia pode ser conferida uma afecção de agência (ou uma agência?), conquanto resguardada pela ficção, pelo fato de não ser real. Dessa maneira, a “voz significante” “flor” está segura pelo teor ficcional, que desestabiliza o significante semanticamente sem ter efeitos “concretos” no “mundo real”. Sobre isto, ressalto a necessidade de cuidado com a leitura metafórica, que pode operar com função de adequar um sentido plausível ao nosso mundo, sem considerar o mundo criado no/pelo poema. Como se, forçosamente, tendo em vista a mudez das plantas, as flores no poema de Caeiro (com seu aparente medo de polícia) tivessem de ser lidas como metáforas, modalizando a leitura de sentenças poéticas declarativas.

Se, porém, empreendendo meu exercício imaginativo, pudesse ser redimensionada a eficácia pragmática de um poema, como esse de Caeiro, sendo, pelas brechas, eficaz “neste mundo”, transformando-o, a criação de um mundo (junto à do poema) passaria pela desestabilização da camada semântica do signo. Se as flores florescem porque bondosas, apesar do medo, é porque elas não são, de fato, tão mudas, havendo uma rasura em sua definição ontológica. Feito esse exercício, como será mais bem desenvolvido à frente, o desencontro (imprevisível) entre a palavra poética e o *logos* deve levar em conta que a “voz significante” não é somente camada significante, mas acústica, voz e, portanto, corpo, indo ao encontro, uma vez mais, da dimensão performática da linguagem. E isto em nada se distancia das reflexões em torno da constituição do pensamento moderno, pois, se a palavra poética, ainda que circunscrita na instituição literária, ganha especificidade pela força ilocucionária, o discurso crítico segue outra configuração, ao erigir uma leitura que, de uma maneira ou de outra, evidencie o plano semântico – como expressão racional, como representação da realidade.

Nesse sentido, se o poema é um mundo, estabilizado pelo exercício crítico, o que está em causa é como, nesses infinitos acoplamentos que inventam a cultura moderna, a partir de contextos análogos, o poema, ao ser estudado, tende a passar por um processo de *desvitalização*.

A fim de caber em um dos polos do jogo acusatório, servindo como fonte de legitimidade crítica, não sobra espaço para se estar nesse mundo: o observador da experiência deve se manter distanciando do objeto. Além disso, para se estabilizar um híbrido, é preciso que ele não esteja sujeito às variações próprias da vida – o meio, o contato com outros entes e seres, as variações térmicas. Mas, como estudar um mundo interrompendo seus fluxos vitais? Disso, volto a quando conversávamos sobre *reativar* a magia, através de uma relação com o outro, estabelecida pela parceria, criando, assim, novas possibilidades epistemológicas, reinventando *o nosso lado*. Isto é, pela relação inventiva (porque viva) com esse outro, radicalmente diferente – outra planta, outro poema, outro canto –, ligar-se, pela escrita, aos fluxos vitais. Ou, em alusão à expressão de Tim Ingold (2012; 2015), desejar *trazer a crítica de volta à vida*.

2.1.1 O *eu* num mundo multipovoado: uma perspectiva ontológica

Parte dos esforços desse capítulo, como venho procurando demonstrar, é desenhar as possibilidades de pesquisa, tendo em vista as relações criadas e existentes, quando se trata de uma planta professora, como a ayahuasca. Tendo isso em mente, gostaria de, agora, refletir acerca dessa forma entrelaçada de fios, que vez ou outra já apareceu aqui, caracterizando a pesquisa, a escrita, a vida. A reflexão se ampara no exposto pelo antropólogo Tim Ingold (2012; 2015), sobre a *malha* tecida a partir do fluxo de materiais, e se desdobra em uma crítica à noção de híbridos, apresentada aqui pelas preposições de Latour. Meu interesse, resalto, não é a discussão teórica aprofundada ou por si, mas procurar uma compreensão epistemológica que melhor converse com os entes percebidos no diálogo que proponho: artes verbais (oral e escritas), ayahuasca, pesquisadora/leitora. Após essa discussão inicial, passarei à apresentação das noções de agência, animismo e perspectivismo ameríndio, a fim de circunscrever o encontro de mundos sobre o qual se fala.

A aproximação com as ideias de Tim Ingold (2012; 2015) se deve ao problema explicitado no ponto anterior: como estudar os poemas diante do processo de *desvitalização*, e de sua *estabilização* através dos métodos da epistemologia moderna. Ingold tem preocupação semelhante, ainda que sua atenção não esteja voltada à poesia, ao afirmar que “as coisas, separadas das correntes de força, se tornam inertes/mortas, sendo, então, objetos” (INGOLD, 2015, p. 149). Disso, subentendendo-se que a própria caracterização do que é um *objeto* esteja ligada a esse estado inerte, resta saber o que o autor está chamando de *coisas*. O exemplo dado pelo antropólogo, além de elucidativo, é pedagógico. Ele pede que nos fixemos em uma árvore qualquer, e nos interroga: “A árvore é um objeto? Em caso positivo, como a definiríamos? O que é árvore, e o que não é árvore? *Onde termina a árvore e começa o resto do mundo?*”

(INGOLD, 2012, p. 28, grifo meu). E, aos que julgam serem perguntas simplórias, o autor retorque, questionando se os musgos ou os insetos que na árvore vivem “pertencem à árvore tanto quanto a própria casca” (INGOLD, 2012, p. 28), que pode se desprender ao nosso toque. Por fim, há que se questionar também sobre os ventos, as correntes de ar: quando eles balançam os galhos, deslocam as folhas, polinizam alhures, teríamos uma “árvore-no-ar”? Guiado pelas dúvidas e pela observação, Ingold (2012, p. 29) aponta:

[...] a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais. É isso que entendo por coisa. [...] O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. [...] A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. [...] Se pensamos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa [...] como um “*parlamento de fios*” [...]. mas de nós cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.

Abertamente em diálogo com Heidegger, Ingold defende que as coisas, dentre elas as árvores, não são uma matéria que se impõe *de fora*, repousando sobre uma superfície, paisagem acabada. Pelo contrário, as coisas *acontecem*, pois “surgem e são suportadas – como, aliás, também o somos – dentro desta corrente de materiais” (INGOLD, 2015, p. 57) –, sendo a própria ideia de corrente de materiais um indicativo de que a relevância constitutiva da vitalidade não se dá pelo material acabado, mas, antes, por esse feixe de fios, que, ao gerar seus nós, criam modos de vida particulares. Aliás, a noção de superfície, como um palco pronto a ser ocupado, é contestada pelo antropólogo, uma vez que essas relações vitais entre fios não se dão num “carregar através” em que pouco importa o solo, o ar e o céu, mas pelo “*levar adiante* do perpétuo devir” (INGOLD, 2015, p. 37, grifo meu). Voltando às árvores, isto significa dizer que, quando a “árvore-no-vento” tem suas sementes carregadas para longe, por exemplo, não se trata de carregar a semente pelo vento, como se o ar fosse apenas um atravessamento a ser passado, tampouco de compreender o novo solo como uma “superfície dura”, entidade fechada a se conectar com a semente (que deixa de ser árvore?) recém-chegada. Em outra direção, a noção de *levar adiante* revela como, nesse fluxo de materiais, o devir se faz presente na imprevisibilidade. Isto é, deixando seus rastros, a ação de levar adiante não pode ser totalmente previsível: a semente que imaginamos, ligada a um tornado ou a uma brisa leve, poderá parar em lugares distintos, tendo sua vida radicalmente alterada.

Nesse esteio, para o antropólogo, a forma dos entes, como humanos e não humanos, mas também aquelas que construímos, “seja na imaginação ou no chão, surgem dentro das correntes da atividade na qual estão envolvidos, nos contextos relacionais específicos dos seus

compromissos práticos com seus arredores” (INGOLD, 2015, p. 35). Ou seja, nesse *parlamento de fios*, o acontecimento das coisas (em sua forma) se dá pelas atividades, pelo movimento de *levar adiante* esse feixe de relações. Interessante notar como isso se dá nos seres vivos, desde seu “incessante intercâmbio respiratório e metabólico entre suas substâncias corporais e os fluxos do meio” (INGOLD, 2015, p. 61), sem os quais nós morreríamos. Mas, justamente por não ser um atributo exclusivo, e sim princípio vital, a mesma lógica se aplica a outros elementos constituintes do meio, como as pedras, que têm sua forma definida pelos encontros e desencontros ao longo do tempo – com o ar, as águas, os animais e as pessoas, os raios etc. Desse movimento incessante, a produção de rastros.

O mundo, assim, não seria uma rede em que os pontos (formas fechadas em si mesmas) se interconectam, mas uma *malha*, textura de “linhas emaranhadas de vida, crescimento e movimento” (INGOLD, 2015, p. 111), na qual as relações não se dão “*entre* uma coisa e outra – entre o organismo ‘aqui’ e o ambiente ‘lá’”, mas numa “trilha *ao longo* da qual a vida é vivida” (INGOLD, 2015, p. 118, grifos meus). Habitamos um mundo em devir, em constante formação, pois em constante transformação, dado que a *vida vivida* se faz nessa trilha sem caminho pré-determinado. Nesse sentido, quando, no fragmento destacado acima, Ingold (2012) dizia que “observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião”, o movimento de construção – ou melhor, de tessitura – do conhecimento se dá no sentido inverso, se comparado com as portas fechadas do modelo do laboratório. Primeiro, porque não há, propriamente, esse *lado de fora*, que reforça a ilusão da objetividade, mas que, para existir, haveria que ter, forçosamente, um ponto de vista apartado do mundo – da vida – a ser ocupado, *seja na imaginação ou no chão*. Segundo, pois, diante do entendimento aqui desenvolvido, o conhecimento, ligado à vitalidade da corrente de materiais, depende do acompanhamento desses fios, de seus rastros, constituindo um novo movimento de *levar adiante* – seguir o movimento, “rastrear as trilhas do devir” (INGOLD, 2015, p. 41).

Participar dessa reunião, por fim, dá-se como uma *abertura* ao mundo, através da percepção e dos sentidos; ou seja, através de um estar-no-mundo que é *senciente*. Assim, se a forma das coisas se diferencia pelo movimento, pelo que elas fazem, gerando rastros, ao invés de se querer um ponto de observador, garantindo a pretensa distância de um objeto, para Ingold (2012; 2015), *trazer as coisas de volta à vida* nas ciências experimentais se delinea pela percepção. Através dela, nessa abertura pelos sentidos aos sentidos do mundo, a aventura científica consiste em seguir essas coisas, entrelaçada “nos fluxos e movimentos materiais que contribuem para a sua – e nossa – contínua formação” (INGOLD, 2015, p. 143). Por isso,

quando se fala em se levar a sério a concepção de planta professora, não se trata de atribuir uma *pitada de agência* ao ser vegetal, que de outra forma permaneceria inerte, mas de perceber, de maneira senciente, como essa agência se conforma pelo movimento e pelos enlaces de sua tessitura, fazendo com que o espanto, diante da vida, não se dê pela “novidade conceitual” – a bebida como agente –, mas pelo fato de se acompanhar um mundo em constante criação – um mundo no qual os corpos vegetais, como a ayahuasca, criam suas histórias, deixam seus rastros.

Por fim, diante desse debate, falta explicitar a diferença anunciada entre o híbrido – e por extensão a rede – e a coisa – formando a malha –, aqui apresentada. Como dito, refutando a ideia de que a tessitura do mundo se dê na conexão *entre coisas*, Ingold elabora a distinção a partir dos modos de existência das formigas e das aranhas. As primeiras, preocupadas em produzir montículos através de suas coletas, seriam representantes da rede, posto que a materialidade da relação, o *levar adiante* o coletado, não seria uma questão, importando antes essa nova forma estável (montículos), formada por uma conexão pontual. Em outra direção, as linhas da teia das aranhas indicam como essa relação não só é o próprio fluxo de materiais, como, na mesma medida, elas são uma extensão de seu próprio corpo. Ou, nas palavras da aranha, imaginadas pelas linhas escritas por Ingold (2015, p. 147, grifo meu): “Elas são linhas ao longo das quais eu vivo e realizo a minha percepção e ação no mundo. [...] [Elas] não me *conectam* com a mosca”. Pelo contrário, continua a aranha, “elas já estão tecidas antes da mosca chegar, e estabelecem, através da sua presença material, as condições de aprisionamento sob as quais uma conexão pode ser potencialmente estabelecida” (2015, p. 147).

Assim, o híbrido de Latour (2013), ao ser essa forma inerte, estabilizada pelos procedimentos científicos, para ter sua vitalidade restituída, teria, antes, de “abandonar” essa hibridização constituinte. Isto é, trazer os objetos de volta à vida, enquanto coisas que são, é ligar-se a eles, retornados a seus meios, restaurando-os “aos fluxos geradores do mundo de materiais no qual elas [as coisas] vieram à existência e continuam a subsistir” (INGOLD, 2015, p. 63). Dessa maneira, não se trata de mudar a forma de lidar com um híbrido – modificando, com isso, a relação com o objeto –, mas de relacionar-se num “terreno sobre o qual a possibilidade de interação está baseada” (INGOLD, 2015, p. 150). Voltando à aranha, isso significa dizer que restituir a vida ao animal não passa por observá-lo com menor ou distinto distanciamento, mantendo-o *inerte* na conexão *entre* sujeito e objeto. Em outra direção, entendendo ser a teia não um agente, mas “a própria condição da agência” (INGOLD, 2015, p. 150), a pergunta recai sobre como esse terreno de interação escreve seus rastros, perceptíveis ao longo da tessitura de uma linha a mais.

Retomando a questão poética, a perspectiva da *malha* é válida, posto que os poemas também criam seus terrenos, nos quais se dão as possibilidades de interação. Aliás, extrapolando a ideia estrita de poemas, tendo em vista, dentre outras, as artes verbais indígenas, talvez um dos ganhos dessa mirada seja o de pensar essas formas verbais não a partir de uma classificação histórica, mas pela percepção senciante desse fio tecido num terreno de possibilidades. As poéticas indígenas dos Siona e dos Kaxinawá (LANGDON, 2002; KEIFENHEIN, 2002), vistas no capítulo anterior, por exemplo, se desenvolvem numa corrente de materiais em que a palavra não está dissociada de seu efeito pragmático, seja para a cura, seja para o aprendizado. Por outro lado, sendo a dimensão ilocucionária da poesia mitigada pelo pacto ficcional (NODARI, 2021), as coisas, na escrita, vazam de forma outra – dada a especificidade do terreno em que inscreve suas linhas. Nisso, considerando o fluxo de materiais mobilizado e transformado na malha dessas existências, importa não neutralizar aspectos que conformam a ação do ente – como a voz, nas poéticas orais, que não é apenas semântica, expressão do *logos*, mas, na mesma medida, som (CARAVERO, 2011), perceptível sensorialmente.

Vou dando forma ao meu desejo, que se tece na própria escrita, como o fio saltando do abdômen da aranha. A questão não é, portanto, fazer a forma poética cantar, dando voz a um híbrido, alterando a acepção da relação sujeito e objeto. A questão é, através da percepção, acompanhar os rastros deixados pelas poéticas, em sua vitalidade pelos fios que, em malha, dão forma a elas, mas, na mesma medida, por aquilo que elas vazam, aquilo que escapa ao previsto, pois em movimento num terreno de possibilidades. Esse traçado epistemológico, compreendo, pode promover estranheza, precisamente por rasurar o pensamento moderno, fazendo com que, mais que respostas, ele traga novas perguntas. Em diversos momentos, a fim de apresentar uma mirada ontológica em que as coisas (e o conhecimento) estejam vivos, enredados, e em que a própria materialidade seja a afirmação desse *espírito* que anima os entes em relação, Ingold (2015, p. 123, grifos do autor) recorre ao animismo, pela sua concepção de formação/transformação incessante do mundo: “inconcebível é a própria ideia de que a vida se desenrole sobre a superfície inanimada de um mundo pronto. Os seres vivos, de acordo com essa ontologia, fazem o seu caminho *através de* um mundo nascente, em vez de *pela* sua superfície pré-formada”. Por isso, mas igualmente porque, como exposto, as artes verbais indígenas que se relacionam com a ayahuasca se delineiam pela mesma mirada ontológica, acredito ser importante, como passo seguinte nesse caminho, apresentar ideias centrais em torno do animismo e, em específico, do perspectivismo indígena amazônico. Sem perder de vista o

nosso lado, esse outro emaranhado de fios, tem como objetivo, também, compreender melhor a noção de agência, considerando a dimensão cosmopolítica dos entes, entendidos em seus atos.

Descola (2016, p. 13), para abordar o início de seu interesse pelo animismo, relata sua experiência etnográfica com os Achuar, que, ao serem interrogados pelo antropólogo sobre “por que os cervos, o macaco-prego e as plantas de amendoim apareciam sob forma humana nos seus sonhos”, respondiam, “surpresos com a ingenuidade de minha pergunta, que a maior parte das plantas e dos animais são pessoas como nós”. A resposta dos Achuar revela a condição de sujeito inerente a plantas e animais como uma obviedade ontológica para a cultura animista, enquanto a *ingenuidade* da pergunta demonstra a distância entre a cosmovisão do pesquisador e a de seus interlocutores. A questão, percebe-se, está radicada “nas duas séries paradigmáticas que tradicionalmente se opõem sob os rótulos de Natureza e Cultura: universal e particular, objetivo e subjetivo, [...] corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 348). Isto é, enquanto para o pensamento *multiculturalista* a natureza é marcada pela “universalidade objetiva dos corpos e da substância”, e a cultura pela multiplicidade, em sua “particularidade subjetiva dos espíritos e do significado” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 349), nas culturas animistas – e, detidamente, nas culturas ameríndias da Amazônia –, a relação se inverte, havendo “uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 349). Ou, nas palavras de Descola (2023, p. 84; 87):

Cada classe desses seres dos quais se diz terem uma “alma” e conduzirem uma existência social em aldeias debaixo da terra, nos céus ou no mais alto das montanhas pode assim se ver reconhecida por uma forma que lhe é própria, desde as diferentes tribos de humanos com seus adereços, suas armas, suas ferramentas e suas vestimentas distintas até as numerosas linhagem de espíritos, cada qual identificada por uma morfologia e características específicas, passando pela grande variedade de corpos de plantas e, sobretudo, de animais. [...] Humano e não humano, um sujeito intencional jamais está sozinho no mundo do animismo.

Assim, sendo a “alma” (em sua existência social), para os povos animistas, um atributo comum, a diferenciação se dá no corpo (na forma), o que inclui humanos, plantas e animais, mas, na mesma medida, seres extra-humanos, como os espíritos. Além disso, como ressaltado pelo autor, a perspectiva animista, mais do que atribuir agência a esse ou àquele ente, se conforma pela concepção de um mundo povoado por sujeitos intencionais – o que faz com que Ingold (2012; 2015) recorra à ontologia para tecer sua ideia de malha. Importante destacar que, assim como as ontologias animista e naturalista não são as únicas existentes³⁹ ou de interesse

³⁹ Descola (2023, p. 49) define quatro “modos de identificação [ontológica] – o animismo, o toteísmo, o analogismo e o naturalismo”.

acadêmico, culturas animistas não se restringem a determinada região do globo. Dito isso, a ontologia anímica dos povos amazônicos, com suas concepções sistematizadas em torno do que se cunhou, pelos antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze, como perspectivismo ameríndio, nos permite melhor compreender o que muda, ao se cambiar a ideia de sujeito, e, na mesma medida, a relevância da relação nesse mundo multipovoado.

Um breve parêntese. Viveiros de Castro (2013b), em seu artigo “Imagens da natureza e da sociedade”, recorda como, até os anos 1970, os estudos etnográficos sobre a Amazônia indígena eram escassos, sendo comum a região ser “percebida como um meio hostil à civilização, de ocupação recente, demograficamente rarefeito, sociologicamente rudimentar e culturalmente tributário de áreas mais avançadas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013b, p. 321). Ao mesmo tempo, com as transformações econômicas no mesmo período, que objetivavam modernizar e globalizar a Amazônia, esperava-se que os povos indígenas fossem assimilados, dissolvendo-se na massa nacional, ou extintos. Como apontado pelo antropólogo, isto não ocorreu, apesar dos esforços colonialistas para tanto, e nas décadas seguintes, além de se aumentar o número de pesquisas sobre o território, buscou-se “uma apreensão mais nuançada das relações entre sociedade e natureza” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013b, p. 320). Um dos frutos da mudança de olhar foi a compreensão da interação entre os povos indígenas amazônicos e seu meio físico. Isto é, através da compreensão de que a vegetação amazônica não se deu *naturalmente*, sendo “resultado de milênios de manipulação humana”, apreendeu-se que “a ‘natureza’ amazônica é parte e resultado de uma longa história cultural” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013b, p. 326).

O recente interesse etnográfico pela Amazônia contrasta com os milênios de manipulação do solo, por parte dos povos indígenas. Nesse sentido, não custa relembrar, não só a ayahuasca, isoladamente, como também outros aspectos dessas culturas (e de seu meio) nos são novos e pouco conhecidos. Igualmente, creio ser possível afirmar – e conversaremos mais sobre isso à frente – que tanto os estigmas em relação aos indígenas, quanto a sanha do ideário nacional, estão presentes nos Estudos literários, de forma que a mudança de olhar, empreendida pela Antropologia Social, sobre a região pode ser, na mesma medida, válida à área. Para fechar esse parêntese, cabe destacar como a história cultural da vegetação amazônica, de partida, chama a atenção para o que dizia Ingold (2012; 2015), acerca das superfícies, em constante ato de criação, e não palco – cenário pronto – a ser ocupado. Pois, ao passo que a “natureza” da Amazônia revela uma interação dos humanos com o meio, o fato de essa “natureza” não ser objeto, mas potencialmente um Outro (com “alma”, portanto agência), faz

com que essa relação não seja unidirecional – *sujeito altera o objeto* –, mas implicada em uma malha de sociabilidade – conformada pelo fluxo de materiais que se movimenta nessas relações.

A concepção segundo a qual diferentes seres com agência habitam o mundo, compartilhada por muitos povos amazônicos, deriva de uma “qualidade perspectiva”, ou seja, do entendimento de que o sujeito é um ponto de vista a ser ocupado: “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, 2013c, p. 373). Logo, em relação à máxima cartesiana – “penso, logo existo” –, opera-se uma inversão: “o outro existe, logo pensa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007c, p. 117). Contudo, isso não significa que todo e qualquer ente possa assumir essa perspectiva, sendo, na maioria dos casos, os animais a ocuparem essa posição, aspecto estreitamente ligado aos papéis de predador e presa – “estatutos relativos e relacionais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 353). Viveiros de Castro (2013c, p. 357), sobre essa distinção dada aos animais, chama a atenção para o fato de que, em algumas culturas amazônicas, sobretudo aquelas em que se utiliza psicoativos, “a personificação das plantas parece ser ao menos tão saliente quanto a dos animais”. É o caso das culturas ayahuasqueiras, como estamos vendo. Um exemplo disso, a ser detalhado no capítulo seguinte, é o Broto de Ayahuasca, importante sujeito da cosmologia Marubo, com suas atribuições cosmopolíticas de *embaixador* (CESARINO, 2011).

Voltando à afinidade potencial com os animais, esta revela o fundo da diferenciação em relação às séries paradigmáticas, posto que, para essas cosmovisões, e segundo suas narrativas míticas, a humanidade é a condição prévia, compartilhada, sendo a forma animal adquirida posteriormente – a algum evento mítico. Perceba-se que há mais uma inversão, em relação à nossa cultura, segundo a qual a condição compartilhada é a animalidade, sendo a razão (*o logos*, ou, a *phoné semantiké*) o que nos diferencia. Assim, se, “no fundo”, nós, ocidentais, permanecemos animais, nesses mundos ameríndios, “no fundo”, há uma permanência do humano. Isto, por um lado, abre a possibilidade de interlocução interespecífica – verificada, sobretudo, no discurso mítico e pelos trânsitos xamânicos –, e, por outro, traz à tona uma série de perigos, dada a possibilidade “de que um ser até então insignificante revele-se como agente prosopomórfico capaz de afetar os negócios humanos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 373).

Mas como opera essa perspectivização? O fato de o outro não humano ocupar o ponto de vista do sujeito não significa que todos se vejam, em forma, como humanos e vejam o mundo da mesma maneira. Pelo contrário, explica o antropólogo, “os não humanos veem as coisas

como ‘a gente’ vê. Mas as coisas *que* eles veem são outras: o que para o nós é sangue, para o jaguar é cauim; [...] o que vemos como um barreiro lamacento, para as antas é uma grande casa cerimonial” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 379). Assim, não se trata de assumir uma perspectiva distinta para olhar um mesmo mundo, mas compreender que esse mundo muda, a depender de quem ocupa a posição de sujeito e o enxerga – premissa que faz com que o antropólogo nomeie esse tipo de cosmovisão como *multinaturalismo*. Não havendo substâncias fixas – sangue, cauim, barreiro ou casa cerimonial –, o sujeito, sendo um ponto de vista a ser adotado, tem, na mesma medida, e isso aqui muito nos interessa, valor pronominal, dêitico (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 1996). Substantivos, como *cauim*, têm seu sentido determinado pela “relação interna e genitiva” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 384), posto seu sentido não estar dado a priori, mas derivar da relação entre esse nome e o sujeito que com ele se relaciona. O *cauim* não é *como* sangue, ou aquilo que vemos como a bebida; antes, expressa uma posição enunciativa a ser ocupada por substâncias distintas – portanto, com valor pronominal.

Disso, pode-se pensar que a forma do sujeito, seu corpo, não é uma questão relevante. Nada poderia ser mais enganoso. Em uma sociedade em que a humanidade é o fundo comum, o corpo é “o lugar da perspectiva diferenciante” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 388), fundamental para que não se confunda entre as humanidades existentes – não somente importa que a pessoa não veja o jaguar como pessoa, como também que ela não se veja como jaguar:

[...] a ênfase ameríndia na construção social do corpo não pode ser tomada como culturalização de um substrato natural, e sim como produção de um corpo distintivamente humano, entenda-se, naturalmente humano. Tal processo parece exprimir menos a vontade de “desanimalizar” o corpo por sua marcação cultural que a de *particularizar um corpo ainda demasiado genérico*, diferenciando-os dos corpos de outros coletivos humanos tanto quanto de outras espécies. [...] Ele é o instrumento fundamental de expressão do sujeito e ao mesmo tempo o objeto por excelência, aquilo que se dá a ver a outrem (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 388, grifo do autor).

O corpo humano, portanto, não é algo dado, pois dada é a condição de humanidade – com a subjetivação do Outro, garantindo a comunicação interespecífica. Pelo contrário, ele é *feito*, e daí a relevância das roupas, pinturas e outras transformações corporais, apresentando-se a esse Outro (a sua objetivação) a partir dessa especificidade diferenciante. Para além de elementos como as roupas, a feitura do corpo perpassa as práticas – como a alimentação e o sexo –, não havendo “mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 390). Ainda acerca da questão sobre os espíritos – seres extra-humanos, importantes sujeitos nessa malha de relações –, Viveiros de Castro (2006, p. 326) afirma não haver uma “negação da corporalidade”, pois “um espírito é algo que só é escasso de corpo na medida em que possui

corpo demais, capaz como é de assumir diferentes formas somáticas. O intervalo entre dois corpos quaisquer, mais do que um não-corpo ou corpo nenhum”. É precisamente por isso, aliás, que o contato com espíritos pode ser tão perigoso, levando a enganos com consequências desastrosas.

Ligado, por um lado, à metamorfose do corpo, e, por outro, à comunicação com outras espécies, está o xamã. Nesse mundo perigoso, o xamã é aquele capaz de “trocar de perspectiva”, ou seja, assumir a perspectiva de um outro sujeito e voltar à sua forma para “contar a história”. O xamã, ou pajé, assim, é um *especialista* (cf. CESARINO, 2011), que, “sob condições especiais e controladas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 378), se diferencia por essa capacidade de trânsito e multiplicação, não sendo “algo que se ‘é’, mas algo que se ‘tem’ – uma qualidade ou capacidade adjetiva e relacional mais que um atributo substantivo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 322). Lembremos do caso de Ricardo Siona, relatado através de Langdon (2002) no capítulo anterior. Seu intento em tornar-se xamã passava primeiramente por essa “aquisição” da capacidade relacional, algo que deveria ser aprendido – e, daí, a necessidade de ter um xamã experiente a ensinar-lhe – pelo corpo, fazendo com que ele pudesse empreender seus périplos cósmicos, tendo como *condições especiais e controladas* o ritual com o yagé. Precisamente pelos perigos desse mundo multiespecífico, o xamã deve saber transitar em diferentes estratos, comunicando-se e transformando-se em outras espécies, mas sem ser enganado por outras humanidades – sobretudo, espíritos, também xamãs. Não foi o que ocorreu, como se sabe, com Ricardo, o que revela, ademais, a dificuldade da empreitada.

Essa e outras concepções serão aprofundadas no capítulo seguinte, através da leitura dos cantos xamânicos marubo, mediante a tradução de Cesarino (2011; 2013). Dentre elas, será explorado, na mesma medida, o vínculo entre o xamã e o discurso mítico – na cosmovisão marubo, em forma de cantos, os *saiti* –, que, longe de ser uma narrativa passada e acabada, consiste num “registro do processo de atualização do presente estado de coisas a partir de [...] um ‘caoscosmos’ onde as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não se ocultavam reciprocamente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 323). Essa atualização do presente estado de coisas, aliás, em tudo se relaciona com o aspecto de transformação incessante do mundo, apontado por Ingold (2012; 2015), tendo em vista que a metamorfose – central tanto para a noção de xamã, quanto para a narrativa mítica –, na sobreposição de linhas diferenciais, “é anterior e exterior ao processo do processo – ela é um devir” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 323).

Já agora, a fim de fechar essa breve apresentação do perspectivismo ameríndio, gostaria de ressaltar um aspecto a mais: o tema da inconstância e a importância da relação nestas cosmovisões. Viveiros de Castro (2013a) analisa o discurso jesuíta acerca dos indígenas da região, quando do início da colonização, tendo como foco refletir sobre as dificuldades de conversão dessas populações. Os relatos missionários revelam que a pregação cristã não encontrara a resistência esperada, sendo, aparentemente, assimilada com rapidez. Porém, com igual rapidez, os indígenas pareciam se desapegar dos dogmas recém-ensinados, revelando o que fora considerado como uma “inconstância” própria do “selvagem”, traço que não se restringiria apenas ao campo da fé: “dispostos a tudo engolir, quando se os tinha por ganhos, eis que recalcitavam” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 190). Essa postura somava-se ao interesse por esse Outro – o branco –, até então ausente corporalmente naquela dinâmica social. O antropólogo, aliás, chama a atenção para como a *curiosidade* no outro é compartilhada por indígenas e brancos, ressaltando o caráter diametralmente oposto das hipóteses formuladas pelos povos: enquanto aos europeus interessava saber se aqueles povos eram *gente*, tinham *alma*, podendo ser, por extensão, convertidos, às populações ameríndias a pergunta era qual humanidade se fazia ali presente – questionando, sobretudo, se seriam espíritos, assumindo aqueles corpos por sua capacidade de *assumir diferentes formas somáticas* (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c).

O levantamento da questão da *inconstância selvagem* nesses relatos missionários, por parte do antropólogo, não serve para negar o atributo, mas antes para promover uma leitura distinta deste. Como visto, sendo a humanidade o fundo compartilhado pelas espécies, e o corpo o elemento diferenciante, o outro, nas cosmovisões ameríndias, é *indispensável*, o que se desdobra em mais dois importantes elementos dessas sociedades: a guerra e a vingança⁴⁰, com sua estreita relação com o futuro, e a prática antropofágica (o canibalismo) – que, antes de mais nada, passa pela compreensão de que “incorporar o outro é assumir sua alteridade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c, p. 224). Vistos os aspectos do perspectivismo ameríndio anteriormente apresentados, torna-se mais fácil compreender tal abertura ao outro, tendo em vista a imersão em um mundo multipovoado. E, contanto isso não se revele uma forma indistinta, é igualmente

⁴⁰ Como apontado por Viveiros de Castro (2013a, p. 198), no perspectivismo ameríndio, “é a vingança o ponto inegociável, não o canibalismo a ele associado”, pois: “Guerra mortal aos inimigos e hospitalidade entusiástica aos europeus, vingança canibal e voracidade ideológica exprimiam a mesma propensão e desejo: absorver o outro e, neste processo, alterar-se. Deuses, inimigos, europeus eram figuras da afinidade potencial, modalizações de uma alteridade que atraía e devia ser atraída; uma alteridade sem a qual o mundo soçobriaria na indiferença e na paralisia” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013a, p. 207). Nesse movimento incessante de transformações, cabe destacar, ainda, que a vingança é um devir, atrelada ao futuro – a prática antropofágica promove a vingança, mantendo e renovado os vínculos de alteridade.

previsível que a relação com esse outro – seja pela guerra, pelo canibalismo ou pelo transe xamânico – se dará a partir da feitura do próprio corpo do sujeito – sua especificação, numa tradução em seus termos. Por isso, Viveiros de Castro (2013a) afirma que, mesmo em momentos de uma aparente adesão resignada à crença cristã, o que se apresentava não era a crença. Esta, para existir, demandaria, antes, que as populações indígenas concebessem a ideia de adoração, ausente em seu repertório ontológico, pela ausência de um “poder centralizado” que os obrigue a obedecer. Dessa maneira, como visto com Carneiro da Cunha (2017), o problema da *inconstância selvagem* remete a um problema *lógico*, e não *logístico* (VIVEIROS DE CASTRO, 2013a, p. 216), mas tão somente porque o que difere são as premissas em jogo.

A abertura à alteridade, assim, faz-me voltar ao ponto de partida dessa conversa: a concepção de sujeito, pois, sendo o sujeito uma perspectiva a ser ocupada, ele é, na mesma medida, “aquele que é pensado (por outrem, e perante este) como sujeito”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2007c, p. 119). Puxando esse fio, o antropólogo entende essa forma de se dar a experiência no mundo, com sua própria maneira de construir conhecimento, como “uma epistemologia *xamânica*”, ou “epistemologia *estética*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007a). O emparelhamento dos adjetivos é revelador: para o autor, a mirada ontológica dos povos ameríndios só encontraria paralelo, em nossa sociedade, nas artes, como a escrita – e a menção do antropólogo à poética de Oswald de Andrade corrobora esse enfoque na literatura (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2007a; 2007b). O objeto artístico se aproxima dessa epistemologia xamânica, ao, através da subjetivação, criar *outrem*. Este outro, também aqui, faz-se indispensável, pois, se o que existe é o outro, logo, o próprio pensamento assume essa alteridade radical: “Quem sabe até deva concluir que, se penso, então também sou um outro. Pois só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007c, p. 117-118).

Viu-se, no capítulo anterior, como essa aproximação entre a esfera estética e a epistemologia xamânica faz-se presente na arte contemporânea, seja no MAKHU – com sua identidade como um devir delineado pelas alianças, ao se estar MAKHU e não se ser MAKHU (DINATO, 2018) –, seja no resgate da relação de parentesco com Makunaíma, realizado por Jaider Esbell (2021), por exemplo. Esta tese, como também já explicitado, volta-se às poéticas verbais, ainda que vez ou outra o aspecto imagético, pelo caráter visionário da experiência ayahuasqueira, se faça incontornável. Sendo assim, a relação entre regimes enunciativos – xamânico e poético – será um dos fios condutores do debate, não somente na seção seguinte, como também nas leituras críticas nos capítulos posteriores. Por isso, gostaria de, a fim de

encerrar essa primeira seção, trazer ao diálogo uma obra importante não apenas para essa conversa, mas para repensar as possibilidades críticas: o livro *A queda do céu – palavras de um xamã yanomami*, do xamã yanomami Davi Kopenawa e do antropólogo Bruce Albert (2015). Fruto de “uma longa colaboração fundada num contrato de redação explícito, apoiado por relações de amizade e por um esforço de pesquisa de mais de trinta anos” (ALBERT, 2015b, p. 535), a obra se afirma como “relato de vida, autoetnografia e manifesto cosmopolítico” (ALBERT, 2015a, p. 43).

A queda do céu, ao narrar a trajetória de Davi Kopenawa – passando por pontos-chave, como o xamanismo (e a centralidade dos *xapiri*⁴¹, e o pó de *yãkoana*⁴²), o contato com os brancos e com as instituições do Estado, as inúmeras lutas contra o avanço colonialista, dentre outros –, opera como poética capaz de disparar a transformação metamórfica própria do xamanismo (cf. OLIVEIRA, 2020), pois são palavras que escapam ao regime racional e grafocêntrico. Ou, como dito por Davi Kopenawa em 1989 (apud KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 455): “Eu não vi as coisas de que eu falo no papel dos livros nem em pés de imagens. Meu papel está dentro de mim e me foi transmitido pelas palavras dos meus maiores”. Assim, Davi Kopenawa institui uma oposição entre a palavra xamânica e aquelas que “só ficam ali, inertes, com seus desenhos negros e suas mentiras” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 455) – aquelas, penso, circunscritas pela constituição do pensamento moderno (LATOUR, 2013), trancadas na sala do laboratório. Recorro a essa sintética reflexão sobre a palavra, pois os ensinamentos que alertam para a eminente *queda do céu* demonstram como a aproximação epistemológica entre o xamanismo e o campo estético (e, nesse caso, o literário), é, na mesma medida, uma questão de forma – ou, de relação com a palavra.

Em seu prefácio ao livro, Viveiros de Castro (2015, p. 27) aponta como, sendo “um objeto inédito, composto e complexo, quase único em seu gênero”, *A queda do céu* se faz numa “zona fronteira”, pela “negociação da diferença intercultural” entre as ontologias constituintes dos mundos em contato – a do xamã, a do antropólogo. O texto, nesse sentido, apresenta um *eu*

⁴¹ “Os *xapiri* são as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo. É esse o seu verdadeiro nome. Vocês os chamam ‘espíritos’ mas são outros. Vieram à existência quando a floresta ainda era jovem. Os nossos antigos xamãs os faziam dançar desde sempre e, como eles, nós continuamos até hoje. [...] São muitos mesmo, pois não morrem nunca. [...] Em seus olhares, já somos fantasmas, porque, ao contrário deles, somos fracos e morreremos com facilidade” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 111).

⁴² “Quando bebemos *yãkoana*, seu poder cai em nós com força, bate de repente na nuca. Então, morreremos e logo viramos fantasmas. Enquanto isso, os espíritos se alimentam de seu pó através de nós, que somos seus pais. Depois, se aproximam devagar, cantando e dançando nos espelhos, descendo de suas casas presas no peito do céu. Neles se movem com ânimo, sem tocar jamais o nosso chão, cobertos de enfeites de penas e brandindo seus facões, machados e flechas, prontos para combater os seres maléficis. [...] Depois, quando seu pai não quer mais imitá-los, regressam com seus espelhos para suas casas, levando seus cantos para o peito do céu. O xamã então volta a usar sua língua de fantasma” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 120).

de “identidade compartilhada” (ALBERT, 2015b, p. 537), “na qual o outro se torna um ‘eu’” – , congregando não somente as vozes do redator (Albert) e do relator (Davi), como de “uma multiplicidade de entidades xamânicas” (ALBERT, 2015b, p. 530). Logo, continuando com os apontamentos do prefácio, mais do que os limites consolidados para a escrita etnográfica, a obra tem sido lida em sua dimensão estética e criativa, pois “são palavras *xamânicas* yanomami, são uma performance xamânico-política, [...] uma performance cosmopolítica ou cósmico-diplomática [...] em que pontos de vista ontologicamente heterogêneos são comparados, traduzidos, negociados e avaliados” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 39). Bruce Albert (2015b, p. 546) também reflete sobre o caráter estético (ou literário) da obra e da tarefa incumbida pelo amigo:

[...] busquei, na escrita um tanto experimental deste livro, privilegiar na mesma medida rigor etnográfico e cuidado estético. Procurei conciliar nele a exigência de legibilidade do texto, os efeitos poéticos e conceituais do contra-olhar das palavras yanomami e a restituição da voz de seu narrador, alternadamente indignada, jovial e pungente, tal como tive o privilégio de escutá-la no decorrer de nossas conversas.

A fala de Bruce Albert revela como a forma escrita do livro, com seu *cuidado estético*, está intimamente ligada ao seu projeto, seja pela restituição da voz do narrador, seja pelo necessário rigor etnográfico. Por isso, entende-se que a forma – vazando pelas margens estritas dos gêneros, literários ou não – passa pelo mesmo procedimento de negociação, comparação, tradução. Em verdade, as coisas não são dissociadas. Com merecida repercussão, *A queda do céu* coloca perguntas não somente ao campo da Antropologia, mas ao campo estético, e especificamente aos Estudos literários. Isto é, e pesando o percurso traçado até aqui: tendo em vista a conformação de nossa matriz epistemológica através da Constituição do pensamento moderno, obras como a de Kopenawa e Albert demonstram a necessidade de a crítica literária se *aventurar* nessas negociações e traduções – e, creio, isso forçosamente passa por repensar o que chamamos de *comparação/comparatismo*. Essa necessidade – que é também desejo, abertura à alteridade – parte da própria obra, que, se estivermos *atentos (presentes)*, não só pode suscitar perguntas inventivas, novas, como, na mesma medida, criar outras, caracterizando o diálogo entre dois entes. Ainda, entendo que, se as obras contemporâneas, em especial as poéticas indígenas, chamam a atenção para essa possibilidade aberta, essa postura crítica não deve se restringir a ela. Pelo contrário, a leitura analítica de Viveiros de Castro (2013a) sobre os relatos missionários demonstra como, de maneira similar, essa rasura epistemológica pode nos fazer renovar as relações com obras de diferentes épocas, canônicas ou não⁴³.

⁴³ Um exemplo disso é *Iracema*, de José de Alencar, em que a planta professora *jurema* tem atuação central no enredo, tanto pela sua ligação com Iracema, quanto por ser responsável pelo torpor de Martim, conduzindo a

Estando presente nessa reunião, realizada em um meio aberto, suscetível a intempéries e intercorrências, a malha que aqui se tece procura congregar seus fios, multiplicando os nós, a fim de promover uma forma – matéria plástica, pronta para ser outra em momento subsequente. Em certa medida, tenho pensado nisso pelo corpo: o elemento diferenciante, que, sem ser mármore talhado definitivamente, ganha especificidade por como se apresenta e por suas afecções. Os corpos envolvidos são muitos: o meu, pesquisadora e leitora; o daqueles que escrevem, cantam, traduzem (e os que pesquisam, formulam teorias); o seu, que agora me lê. Em igual medida, seria o texto um corpo (e não *como* um corpo)? Se o for, posso pensar através de suas afecções? E o sendo, o que particulariza esse corpo das artes verbais? Posso pensar nas afecções assumidas pel’*A queda do céu*, por exemplo? Ou, se os poemas se apresentam nessa reunião, não seriam eles corpos, não seria com suas vozes que se conversaria? Se o texto é um corpo, um corpo nunca está sozinho, porque no *meio* em constante transformação, multipovoado. Em outras palavras, se o poema/canto não é um híbrido, tampouco ente inerte, parte de um *mobiliário* do mundo, seria ele um agente, podendo ocupar a posição de sujeito? Se o corpo diferencial é como o sujeito e se objetifica, particularizando sua humanidade, ao assumir se dizer que há um corpo, forçosamente se diz que ali há uma perspectiva a ser adotada.

E em meio a isso, o *eu* – o do poema e o da crítica.

2.2 Abdução de agência, enunciação e magia: por uma crítica só sujeito

Interessado em distinguir a prática da Antropologia da arte à da crítica, pelo enfoque dado aos processos sociais envolvidos na criação e na circulação de objetos artísticos, o antropólogo Alfred Gell (2020, p. 29) chama a atenção para o fato de que a definição institucional de arte parte do consenso da “comunidade institucional reconhecida do mundo da arte [...] [como] críticos, marchands, colecionadores, teóricos etc.”. Isto é, ela atualiza a *metáfora parajurídica* (LATOURE, 2013), ao valor estético ser conferido a um outro (o objeto) através da estabilização deste, mediada pela observação dos especialistas. Mas, não sendo o objetivo do etnógrafo uma apreciação estética, o teórico interroga como lidar com este objeto, tendo em vista a dinâmica dos processos sociais a serem estudados. Deixo, por ora, em suspenso as distinções entre a ciência humana e a crítica, assim como entre as artes visuais e as artes

comunhão dos personagens. Interrogar a ação da planta, que só viria a ter seu uso indígena mencionado pela ciência nas décadas de 1930 e 1940 (cf. GRÜNEWALD, 2005), décadas depois do romance, e sua agência na narrativa, por exemplo, poderia não apenas fazer-nos refletir sobre a presença das plantas de poder (e dos psicoativos, em geral) na literatura nacional, como desestabilizar a leitura crítica consolidada da obra, ao se criar novas perguntas. Ainda que não tenha sido meu objetivo fazer uma leitura aprofundada do romance, introduzo a discussão em artigo acerca dos psicoativos nos Estudos literários: “Um olhar sobre a literatura brasileira e os psicoativos: *Iracema* e a belle époque carioca de João do Rio” (BOARIN, 2021).

verbais, a fim de apresentar as respostas do autor, me aproximando, assim, de uma concepção em que a obra de arte seja entendida enquanto sujeito, agente.

Na procura por uma definição teórica, o antropólogo atribui a noção de agência à obra de arte, sendo essa partícipe de um “sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo, e não codificar preposições simbólicas acerca dele”, fazendo como que, junto à concepção de agência, surjam as de “*intenção, causalidade, resultado e transformação*” (GELL, 2020, p. 31). Afirmar que são definidores do objeto artístico os elementos simbólicos seria, portanto, assumir uma “natureza ‘intrínseca’, independente de um contexto relacional” (GELL, 2020, p. 31), negando, sobretudo, o fato de que culturas, não as multiculturalistas, não restringem os artefatos estéticos a um campo autônomo, em separado das relações de parentesco, políticas e cosmológicas, à guerra, com o extra-humano etc. Somando a isso as reflexões de Mauss, segundo as quais os “dons” nas cosmovisões animistas podem ser encarados como “(extensões de) pessoas”, Gell (2020, p. 34; 35; p. 40) apresenta em sua teoria a correlação em que se vê “objetos de arte ‘como pessoas’”, partindo, para tanto, da premissa de existirem “relações sociais” – daí justificando o estudo antropológico – “entre pessoas e coisas – e entre pessoas e pessoas *via* coisas”.

Feitas essas considerações iniciais, o autor destaca como, por um lado, faz-se necessário distinguir as relações sociais “artísticas” daquelas que não o são, e, por outro, como a noção de “arte” deve ser colocada em causa, e entre parênteses, por ela delinear, de maneira restrita, uma concepção demarcada ontologicamente. Assim, para lidar com tais constrações conceituais, Gell (2020) recorre à noção de índice, para pensar em “situações que se assemelham à arte” que permitam a *abdução da agência* através da *inferência causal* estabelecida pelo índice. Como se sabe, sobretudo pela teoria peirceana de signo, o índice é o signo que permite ao sujeito produzir uma inferência pela presença material de determinado elemento. A clássica explicação de índice, *onde há fumaça, há fogo*, é utilizada pelo antropólogo, a fim de diferenciar o processo cognitivo aqui requerido daqueles lógicos (dedução e indução): a abdução. Assim, ao se constatar a presença de fumaça, faz-se uma “inferência sintética” de que haja fogo, levando em consideração, cognitivamente, as relações parte e todo⁴⁴. Ou, nas palavras do autor: “O conceito de abdução é útil por designar uma classe de inferências semióticas que são, por definição, totalmente distintas das interferências semióticas que mobilizamos na compreensão da linguagem” (GELL, 2020, p. 43). Por isso, ainda que seja falaciosa, ao fim, a inferência causal

⁴⁴ “A abdução de um índice caracteristicamente envolve postular uma relação substantiva parte-todo (ou parte-parte). A fumaça é um tipo de “parte” do fogo, por exemplo. O sorriso de uma pessoa (com a exceção do gato sorridente de *Alice no país das maravilhas*) é uma parte da pessoa amigável por ele indicada” (GELL, 2020, p. 166).

consequente à abdução – pela fumaça ser produzida artificialmente, sem fogo, por exemplo – é o que a distingue daquilo que mobilizamos, a fim de produzir significação a determinado enunciado.

O exemplo da fumaça, ademais, explora a materialidade do índice, posto que, por existir uma *coisa* (fumaça) – e, aqui, falo tendo em mente as elaborações de Ingold (2012; 2015) – infere-se a existência de outra (fogo). Nesse exemplo, percebe-se, não há, necessariamente, a abdução de uma agência social, posto que o fogo (e consequentemente a fumaça) pode ser causado pela confluência de elementos *naturais* – tal como a seca, a presença de determinada vegetação, um raio etc. No caso do índice relacionado a objetos artísticos/estéticos, entretanto, Gell (2020, p. 44, grifo do autor) estabelece que “o índice é ele próprio visto como o resultado e/ou o instrumento da agência social”. Ora, sendo assim, infere-se, por abdução, que determinado efeito é provocado pela existência de um agente social (fazendo com que o efeito substitua a fumaça e o agente social o fogo, numa mesma estrutura indicial). O objeto artístico pode ser apreendido como pessoa (agente social) precisamente por sua capacidade de produzir efeitos em um observador – que é, forçosamente, também sujeito:

A agência pode ser atribuída a essas pessoas (e coisas [...]) que são vistas como iniciadoras de sequências causais de um determinado tipo, ou seja, de eventos causados por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não de uma mera concatenação de eventos físicos. Um agente é aquele que “faz com que eventos aconteçam”. [...] os agentes dão início a “ações” que são “causadas” por eles próprios, por suas intenções, e não pelas leis da física do cosmos. Um agente é a fonte, a origem dos eventos causais, independentemente do estado do universo físico. [...] A ideia de agência é uma estrutura culturalmente prescrita que serve para pensar sobre causalidade, quando se supõe que um acontecimento foi (em um sentido vago) pretendido de antemão por alguma pessoa-agente ou coisa-agente. Temos um exemplo de ‘agência’ sempre que se acredita que um evento acontece por causa de uma ‘intenção’ encontrada na pessoa ou coisa que inicia a sequência causal (GELL, 2020, p. 45-46).

Dizer que a obra de arte é um agente, logo, significa atribuir a ela não apenas uma sequência de eventos demarcados pelas relações sociais, como, na mesma medida, a intenção envolvida nos atos. Viu-se, na seção anterior, que essa noção de agência se alinha à de sujeito, sendo atribuída, no animismo, a uma gama de entes que não os *humanos* – como plantas, animais e espíritos. A diferença, aqui, centra-se no fato de a agência (em sua intencionalidade e pelos eventos encadeados) dos objetos artísticos ser “secundária”, pois eles não são “autossuficientes”, mas “atuam em conjunto com certos associados (humanos)” (GELL, 2020, p. 47), o que não significa que eles sejam *agentes menores* ou de *segunda categoria*. Em outra direção, Gell (2020) explicita tal distinção, ao reconhecer que, dado determinado *meio causal* do entorno, a agência da coisa torna eficaz a agência distribuída pelos agentes primários.

Pensando na obra de arte, *stricto sensu*, significa dizer que um quadro, por exemplo, é agente, na medida em que desencadeia uma série de eventos, mas, ao menos tempo, indica a agência do artista, distribuída em suas pinturas. Por não ser um meio, isto não significa que, ao se estudar um agente secundário, deva-se, necessariamente, ocupar-se dessa agência primária; porém, considerá-la é importante, pelo aspecto relacional da atribuição de agência.

A agência é um conceito relacional, pois a definição do que é um agente não é dada a priori, independentemente do contexto. Acredito que, feita a discussão sobre as distinções ontológicas entre o naturalismo e o perspectivismo, mas também pelas considerações acerca do contexto na invenção da cultura, essa seja uma ideia já bem assentada. Cabe destacar, contudo, que Gell (2020), ao ressaltar o aspecto relacional da agência, enfoca a presença do *paciente*, sujeito responsável pela abdução. É a partir das “relações agente/paciente nos contextos e circunstâncias fugazes da vida social” que se dá o entendimento de agente, atribuído a um ente, fazendo com que esse paciente seja igualmente percebido através de termos relacionais. Voltando a Viveiros de Castro, se o corpo, com suas transformações e afecções, é a forma de se estar no mundo, em que se afirma a sua humanidade, objetivando-se a um outro, de humanidade distinta, o paciente – na abdução de agência – não é aquele desprovido de ponto de vista. Pelo contrário, sua agência é derivada dessa/nessa malha, pois, ao ser paciente em relação a uma agência outra, assume-se que ele ocupa, desde o seu ponto de vista, uma agência própria. Ou, retomando os exemplos anteriores: a fumaça é percebida por um agente que infere o fogo; a agência do quadro é abduzida por um sujeito que se coloca em relação com a obra (na posição de paciente).

Precisamente por ser relacional, a abdução de agência em imagens que *se assemelham* à obra de arte não necessariamente obedecem a uma lógica representacional, em que a peça traz características morfológicas de sua agência primária – tema que se complexifica ao envolver sujeitos extra-humanos, que, como visto, apresentam uma miríade morfológica mutável. A questão será pontualmente retomada, mas, por não ser meu interesse no momento, gostaria de prosseguir com a noção de agência, trazendo o contraponto elaborado por Descola (2023). Digo contraponto, pois, reconhecendo a importância das contribuições de Alfred Gell, Descola propõe uma mudança de olhar, ao desprender-se da noção de objeto artístico – que mantém uma referência à esfera artística, circunscrevendo histórica e ontologicamente o objeto – e voltar-se à ideia de *figuração*. Diferentemente dos objetos artísticos, de acordo com o autor, a figuração tem um caráter universal, pois “é definível sem grande dificuldade pela adequação entre os meios que emprega e os fins que pretende alcançar” (DESCOLA, 2023, p. 23), sendo,

na mesma medida e por isso mesmo, “operação comum a todos os humanos por meio da qual um objeto material qualquer é instituído como signo icônico de um ser ou de um processo após uma ação de representação plástica, de simulação ou de ornamentação” (DESCOLA, 2023, p. 27).

A preocupação de Descola (2023) se dá em torno das *formas de mundiação* encontradas nas imagens, não importando seu pertencimento ao contexto artístico, mas sim os meios (procedimentos) empregados para se atingir determinado fim, ao apresentar-se como signo icônico. Tais imagens, para o autor, de fato constituem índices, como apontado por Gell (2020), por serem “o vestígio de uma ação”, mas são também ícones, pois “tornam visível uma propriedade fundamental do objeto cujo lugar ocupam: sua existência” (DESCOLA, 2023, p. 33). Um exemplo elucidativo, dado pelo antropólogo, são as máscaras utilizadas por populações da Amazônia colombiana, como os Makúna e os Matapia, em contexto ritual – “uma festa celebrada no equinócio de março, no momento da frutificação da palmeira *Bactris gasipaes*, durante as quais os espíritos animais, representados por dançarinos usando máscaras, são recebidos com grande pompa na casa comunal” (DESCOLA, 2023, p. 37). Descola explica que as máscaras são icônicas, mas não pelo “sentido realista habitual”, isto é, por representar morfologicamente um espírito animal em específico. Pelo contrário, cada máscara agrupa uma diversidade de espíritos, que se tornam presentes na/pela performance do dançarino. A iconicidade, assim, se dá em função de a máscara tornar visível a existência dos espíritos, ainda que, para tanto, não recorra a uma representação *realista/morfológica*.

Portanto, ao relacionar a noção de agência à figuração, o autor não ambiciona eleger um conjunto de características icônicas, para determinar o estatuto de todo e qualquer objeto. Ele, perseguindo o interesse pelos procedimentos e os efeitos, define o que nomeia como *esquema figurativo*, que é

primordialmente um conjunto de meios a serviço de um objetivo, que é tornar presente de maneira reconhecível esse ou aquele traço que caracteriza uma ontologia particular, individualizando-o numa imagem que, em sua qualidade de agente icônico, vai se comportar relativamente a outros existentes como uma das entidades reconhecidas no repertório dos seres entre os quais se situa. A fim de levar a cabo uma operação desse tipo, são necessários meios, isto é, tanto técnicas quanto códigos figurativos, entre os quais alguns serão mais adequados que outros à ambição de tornar manifesta uma ou outra dimensão dessa ou daquela ontologia (DESCOLA, 2023, p. 59).

Individualizar numa imagem um traço ontológico, sendo uma operação, não é definível pela técnica em si, pois uma mesma técnica pode ser utilizada com finalidades e contornos ontológicos diferentes, sendo o tipo de inferência igualmente distinto. Logo, seja sobre um motivo ornamental ou uma figuração abstrata, por exemplo, há que se perguntar acerca do

contexto demarcado pelo regime figurativo e conformado por determinada ontologia, mas, igualmente, interrogar com quais ferramentas e com qual objetivo esse regime figurativo se delinea em uma imagem. Assim, sendo “indicadores ontológicos”, as imagens são caracterizadas por três vértices, “ângulos distintos” dos efeitos provocados pela figuração: “ontológico, morfológico e pragmático” (DESCOLA, 2023, 77). Para o antropólogo, é no ângulo ontológico que se concentra a capacidade inferencial, pois ele aciona a realidade que detectamos de imediato. Posto isso, ou seja, “estabelecida a base ontológica de um regime de figuração – ao mesmo tempo os objetos que ele privilegia e as relações que estruturam seu modo de visibilidade” (DESCOLA, 2023, p. 78), poderão ser analisados tanto os aspectos formais, quanto os “quadros performativos nos quais elas [as imagens] se tornam” agentes (DESCOLA, 2023).

A seção anterior foi encerrada com perguntas sobre a possibilidade de se encarar o poema como um corpo, o que, forçosamente, me levaria a assumir que ele é, na mesma medida, um sujeito – ou, um ente que ocupa a posição de sujeito, um agente. As elaborações de Gell (2020) e de Descola (2023), nesse sentido, auxiliam não somente ao ampliar a miríade interpretativa, ao conformar uma noção de agência que não seja essencialista, mas relacional, além de apoiada no tipo de inferência demandada e nos efeitos provocados. Ainda, cabe ressaltar que, se a formulação de agente secundário, por um lado, e a de paciente, por outro, permitem compreender que a abdução de agência se dá nesse mundo povoado (GELL, 2020) – estando estritamente ligada a agências outras –, as contribuições de Descola (2023), ao ocuparem-se da figuração, enfocam elementos que excedem o problema classificatório do objeto, concentrando-se, em contrapartida, nos aspectos – ontológicos, formais e pragmáticos – do próprio ser.

Diante disso, entendo que as teorias de agência contribuem à presente análise, pois, sem ter como objetivo se ocupar estritamente das relações sociais (GELL, 2020), ela se engaja no interesse em: a) delinear as bases ontológicas que sustentam um regime de significação; b) apontar como os aspectos formais/morfológicos se somam ao prefigurar tal regime em uma forma específica; e c) perceber como os efeitos provocados se enquadram em um quadro performativo, garantindo o sucesso pragmático do ente. Nesse sentido, a abdução da agência passa pela inferência indicial, tanto pelos efeitos provocados, quanto pela ligação do objeto com seu agente primário, mas, na mesma medida, suscita uma leitura que compreenda o objeto não como reprodução ou simulacro, mas como um *fazedor de mundiação*, um “multiplicador ontológico” (DESCOLA, 2023, p. 521), capaz de transformar e criar sociabilidades. Esse

enquadramento, contudo, nesta pesquisa, encontra a seguinte questão, a ser discutida: a especificidade do texto poético. Perceba-se, sobre isso, que, por motivos óbvios, nessa discussão acerca da significação, os autores não se concentram no signo linguístico, preocupando-se, antes, com a iconicidade e com o índice.

Em verdade, Descola (2023, p. 47) demarca em seu argumento, de partida, a diferença entre o signo icônico e o signo linguístico, sendo, na imagem, o segundo eclipsado pelo primeiro, ao ser “substituído pelo tipo, um propósito conceitual que sintetiza as propriedades visuais do referente”. Tal distinção, contudo, não significa que haja uma hierarquia entre as formas de significação, sendo uma mais complexa que a outra. Pelo contrário, o que o antropólogo, em seu estudo sobre os regimes figurativos, demonstra é que “as regras da imaginação visual são tão exigentes e logicamente articuladas quanto as da imaginação linguageira” (DESCOLA, 2023, p. 495). Não sendo meu objetivo a comparação dos signos icônicos e os linguísticos, a ressalva, além de explicitar uma vez mais o complexo trabalho exigido pelas imagens, é demonstrar que, em alguma medida, e levando-se em conta as características do signo linguístico, o uso da teoria do autor, assim como a de Gell (2020), não se faz descabida, ao voltar-se à “potência do agir” dos poemas (DESCOLA, 2023, p. 494). Além disso, pensando com Nodari (2021) acerca da força ilocucionária dos discursos jurídico e ficcional, quando se fala de especificidades, há que se considerar o *regime poético*, que se diferencia de outras esferas do discurso; para tanto, há que se retornar a seus próprios vértices – ontológico, morfológico e pragmático.

2.2.1 Considerações sobre poesia e agência: palavra, magia e movimento

A centralidade da palavra nas mais distintas cosmovisões é patente, de início pelas narrativas míticas de formação e transformação do mundo. Seja para os Guarani, que recebem a palavra como um dom, distintivo de humanidade (COLOMBRES, 2010), seja na tradição segundo a qual *no princípio era o verbo* (cf. CAVARARO, 2011), a palavra, antes de ser atrelada à ideia de imitação, funda-se na força criadora, inaugurando mundos e sendo, portanto, predecessora dos entes que o povoam. Sobre isso, destaca-se que, entendido esse aspecto como “núcleo ontológico” de toda e qualquer palavra, fala-se, aqui, sobre as *palavras torcidas*. Este é um conceito poético xamânico marubo a ser destrinchado no capítulo seguinte (CESARINO, 2011; 2013), mas que, em linhas gerais, trata-se das palavras que são utilizadas na comunicação com os espíritos, duplos que se negam ao diálogo com as feias palavras empregadas no dia a dia. Por agora, emprego-o como analogia: fala-se das palavras que, não sendo as de uso

corrente, são *torcidas*, metamorfoseadas, por seu poder transformador, tendo em vista seu contexto de ação – a palavra mágica, religiosa, ritualística, poética.

Ainda, é preciso não esquecer que a palavra não é ideia abstrata, de corporeidade ausente. Pelo contrário, antes da palavra, a voz, e só depois dessas duas, aponta Colombres (2010, p. 24), a letra: “*La palabra es el lenguaje vocalizado, fónicamente realizado en la emisión de la voz, no un trazo en papel*”. A voz, por sua vez, não é subsidiária da escrita; continuando com Colombres (2010, p. 76), enquanto a palavra oral tem sua independência consolidada, o mesmo não ocorre à escrita, que não pode prescindir da oralidade, pois, mesmo quando lemos em voz baixa, imaginamos os sons, produzindo uma “*vibración imaginaria*”, “*con el tono justo que queremos asignar al texto*”. Como veremos juntos, a voz, esse corpo da palavra, implica não somente a utilização de diferentes recursos – que variam em seus efeitos e objetivos, sejam eles mnemônicos, de cura etc. –, como faz com que a dimensão da palavra esteja em tudo atrelada à experiência de *fazer* um corpo e de se estar-no-mundo. É preciso ressaltar, em igual medida, que, enquanto em cosmovisões animistas o valor da voz é facilmente identificado, pelas narrativas míticas e práticas sociais, não se pode dizer o mesmo em relação ao pensamento ocidental.

Adriana Cavarero (2011), ao refletir acerca da atenção dada à voz pela Filosofia, ressalta como a assertiva *no princípio era o verbo*, corriqueiramente utilizada para atestar a centralidade da palavra, faz um recorte interpretativo da Bíblia, dando enfoque à perspectiva cristã, desencadeando uma compreensão que destaca o *logos*, a semântica, e não o som, a voz que escapa ao sentido. Para demonstrar a fragilidade desse recorte, a filósofa aponta como, na tradição hebraica, em outra direção, verifica-se a primazia da voz *inarticulada*, tendo em vista que “a potência de Deus, que por meio da criação e da revelação se manifesta ao povo de Israel, encontra a sua expressão no respiro, *ruah*, e na voz, *gol*” (CAVARERO, 2011, p. 35). *Ruah*, explica a autora, “indica antes de tudo o fôlego, o hálito vivificante de Deus soprado na boca de Adão”, enquanto *gol*, “além de indicar a voz, [...] indica também o efeito acústico do vento e do vendaval e, principalmente, do trovão” (CAVARERO, 2011). Ao sopro divino (*ruah*), ainda de acordo com a autora, ser traduzido para o grego como *pneuma* e, posteriormente, para o latim como *spiritus*, assim como *gol* traduziu-se como *phoné*, evidencia-se o distanciamento do som, aproximando-se do domínio racional da palavra sobre a voz.

Assim, Cavarero (2011, p. 37) demonstra como, na tradição hebraica, se revela um traço apagado na nossa história: “uma voz divina que precede, gera e excede a palavra e cuja vibração é percebida ainda no som das línguas”; voz essa que é articulada em palavra através dos

“profetas que lhe emprestam suas bocas, de forma que o *gol* divino se faça língua articulada, ou melhor, língua de Israel” (CAVARERO, 2011, p. 36) – e o que justifica, dentre outras coisas, a permanência da prática de leitura em voz alta da escritura sagrada. A trajetória predatória do *logos*, em contraposição, passa a pôr em foco uma voz genérica, contraparte fonética da palavra, sublimando o fato de a voz estar estreitamente vinculada à unicidade, pois liga-se a um sujeito (um falante), mas, na mesma medida, instaura uma relação – a fala é dirigida a um outro, ouvinte. Além disso, a voz não se limita à palavra, excedendo-a, ao transbordar num campo mais amplo, no qual se incluem as onomatopeias, gritos, dentre outros sons. Este *excedente*, afirma Cavarero (2011), não é falta ou insensatez, ainda que se afaste do sentido estabilizado pretendido pelo racionalismo.

Se, no judaísmo, o retorno à voz passa pelo encontro com a própria tradição, entendendo o sopro divino que aviva a palavra, no Ocidente, o “campo da palavra no qual a soberania da linguagem se rende à soberania da voz” é, justamente, a poesia (CAVARERO, 2011, p. 25), posto que a camada semântica “dobra-se à musicalidade do vocálico”, ligando-se “aos ritmos do corpo” e desestabilizando “o registro racional sobre o qual se edifica o sistema da palavra” (CAVARERO, 2011, p. 26). Já nas cosmovisões animistas, sem caber a distinção entre um campo mágico e um artístico, o poder das palavras, mas também o da voz, será central não apenas no mito, mas, como referido, as narrativas míticas são paradigmáticas, não apenas pelos seus “enredos”, ou por se utilizarem da linguagem verbal, mas por aquilo que elas *fazem*, são capazes de fazer, e por quem convocam. Por isso, é válido olhar para essas narrativas com um pouco mais de cuidado. Para tanto, apresento como exemplo um dos *Cantos dos animais primordiais*, entoados pelo xamã Kaiowá Ava Ñomoandyja Atanásio Teixeira⁴⁵ e traduzidos (e organizados, em edição bilíngue) por Izaque João (2022, p. 42):

Gua ke ke
Gua ke ke
Escapando do mundéu
Escapei do mundéu
Escapei do mundéu

Gua ke ke
Gua ke ke
Escapando do mundéu
Escapei do mundéu

⁴⁵ “Atanásio Teixeira ou Ava Ñomoandyja é um dos mais importantes *ñaderu* do povo Kaiowá em atividade. Nascido em 1922, Ataná é chamado de *ñamĩ*, avô, por lideranças e rezadores de diferentes comunidades kaiowá, pelos quais é reconhecido como mestre. É um dos precursores dos *jeroky guasu*, as ‘grandes danças’ dos anos 1980, e do movimento histórico pela recuperação dos territórios kaiowá e guarani em Mato Grosso do Sul, a *Aty Guasu*, ‘grande reunião’, além de ser reconhecido como um grande xamã também pelos Guarani. [...] ainda hoje, ele é um dos grandes protagonistas da luta pelo retorno a esses antigos territórios [dos quais foram expulsos], empregando seus cantos-rezas e suas palavras” (TEIXEIRA, 2022, p. 16; 17).

Escapei do mundéu

Assim o *guahu* da Cutia conta sobre ela.

Este é um *guahu* – “um dos diferentes tipos de *cantos-rezas-danças* dos Kaiowá e Guarani, que podemos traduzir como ‘cantos míticos’” (TEIXEIRA, 2022, p. 14) –, o *guahu* da Cutia. Atanásio Teixeira ensina que “tudo que existe fala por meio de seu *guahu*, ao cantar como viveu no tempo de origem”, seja esse alguém animal, um *objeto*, como a flauta ou o chocalho, ou os seres invisíveis, chamados de *Pa’i Re’i* (TEIXEIRA, 2022). Os xamãs Kaiowá, também chamados em guarani de “os que cantam”, “os que dançam”, “os que rezam”, são aqueles que entoam os mitos, seguindo uma série de práticas ou restrições colocadas pelos próprios cantos – há aqueles que só podem ser entoados de dia, ou de noite, em determinados momentos, junto a artefatos, como arcos etc. Isto não significa, contudo, que não haja espaço para traços específicos do cantador, que escolhe como combinar os diferentes *guahu* a serem entoados em uma ocasião. De sorte, o prestígio desses xamãs está ligado à extensão de seu repertório, que, no mais, indica o trânsito pelo cantador empreendido, posto que os cantos, apesar de entoados por ele, pertencem a outros seres – o canto da Cutia é da Cutia – que lhe ensinam.

Sobre isso, uma observação interessante: ainda na introdução da obra que reúne a tradução dos cantos, assinala-se que “As melodias dos *guahu* de Atanásio Teixeira são cantadas em registro grave”, enquanto “outros cantadores podem empregar diferentes alturas e timbres, que permitem identificar a pessoa e a região em que ela aprendeu seus *guahu*” (TEIXEIRA, 2022, p. 15). A voz não é residual nem genérica: pelo contrário, nos cantos Kaiowá, mesmo sem aprofundamento, percebe-se a sofisticação do aspecto tonal, que, no mais, enquanto elemento diacrítico, também me parece funcionar como dêitico, ao indicar o local de origem do aprendizado. Sobre os cantos, que contam das origens dos seres, vale ainda destacar que se observa o assinalado anteriormente, ao se abordar o perspectivismo ameríndio, tendo em vista a condição humana como compartilhada e predecessora à transformação animal. Nas palavras de Atanásio Teixeira: “No princípio, [...] todas as aves e animais da mata conversavam uns com os outros, eram considerados humanos. Um dia, seguindo os irmãos Pa’i Kuara e Jasy, Sol e Lua, na travessia de um rio, [...] foram derrubados na água [...] [e] transformados” (TEIXEIRA, 2022, p. 31). Sendo assim, estes seres seguem cantando seus *guahu*, que conta sua origem e seu modo de ser.

É o que conta o *guahu* da Cutia, ela que, possuindo uma inteligência ímpar, consegue desarmar as armadilhas (mundéu) que encontra no caminho. O xamã, na introdução do canto, compartilha um ensinamento de seu avô sobre o bicho: “antes de caminhar pela mata, Cutia faz

os gestos do *jehovasa*⁴⁶, desviando todos os males de seu caminho”, o que obriga os caçadores a *golpear* a armadilha previamente com “o galho com espinhos com espinhos de uma planta chamada *ñandy ta’y*”, a fim de tornarem o mundéu silencioso e conseguirem capturar o astuto animal”xz (TEIXEIRA, 2022, p. 41). Com isso, percebe-se o humor no canto supracitado, em que a Cutia, para contar seu modo de ser, debocha daqueles que tentam capturá-la em vão. Ora, quão diferente é o canto de origem Kaiowá, mesmo se comparado à tradição hebraica: a palavra – e antes, a voz – não é atributo exclusivo das pessoas, e nem mesmo todas as pessoas serão capazes de aprender esses mitos diretamente com seus donos, sendo necessário, para tanto, empreender o caminho de tornar-se xamã. Ainda, sendo a voz central – até mesmo pelo aspecto tonal mencionado – o contexto ritual, as danças e os gestos demonstram como esses mitos não podem ser compreendidos em separado do aspecto performático, que, sem ser excedente, constitui, na mesma medida, o canto em seu contexto original.

Viveiros de Castro (2006, p. 323), sobre as narrativas míticas ameríndias, aponta como elas consistem

principalmente em um registro do processo de atualização do presente estado de coisas a partir de uma condição pré-cosmológica virtual dotada de perfeita transparência – um “caosmos” onde as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não se ocultava reciprocamente. [...] a metamorfose mítica é um acontecimento ou um devir (uma superposição intensiva de estados heterogêneos), não um processo de mudança (uma transposição extensiva de estados homogêneos). [...] a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo – ela é um devir. [...] as dimensões humana e felina dos jaguares (e dos humanos) funcionarão alternadamente como fundo e forma potenciais uma para a outra.

Não se trata, portanto, de contar sobre um passado remoto, que não se pode acessar. Pelo contrário, a “condição pré-cosmológica”, vivida através das narrativas míticas, é atualizada incessantemente, fazendo com que, nesse “caosmos”, a metamorfose seja possível. Sem ser uma mudança de um estado a outro – ou, pensando com Ingold (2012; 2015), de um ponto a outro, o que constituiria uma rede, e não malha –, o que está em causa é essa alternância de fundo e forma potencial, isto é, a superposição de perspectivas adotadas. Por isso, afirma o antropólogo, “a transformação é anterior à forma, a relação é superior aos termos e o intervalo é interior ao ser” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 324). Pensando no *guahu* da Cutia, e chamando a atenção para as posições de presa e predador, o discurso mítico não transforma o homem (o xamã), ou mesmo aqueles que participam do ritual, definitivamente em cutias, tampouco as cutias transformam-se em pessoas, com a nossa forma. O que está em jogo é essa relação intensiva, em que o trânsito entre os pontos de vista, num “contínuo heterogêneo”

⁴⁶ *Jehovasa* são gestos feitos com a mão e, podendo ter diferentes fins específicos, servem para “afastar todo e qualquer mal”. Os gestos são difundidos, não sendo restrito às Cutias.

(VIVEIROS DE CASTRO, 2006), é garantida pela condição pré-cosmológica ativada e atualizada pelo mito – isto é, quando o mito é realizado ritualisticamente. No caso dos Kaiowá, esse passado, como visto, é anterior ao episódio da queda na água de um rio, o que ocasionou a diferenciação da forma, ainda que, de fundo, os animais tenham permanecido humanos – e, por isso, cantam seus *guahu*.

Se, com Descola (2023), viu-se que os regimes figurativos são definidos pelas suas bases ontológicas, pelas imagens serem “multiplicadores ontológicos”, não somente as narrativas míticas, como as interpretações da Bíblia demonstram que a relação com a palavra se circunscreve de igual maneira. Assim, também as artes verbais devem ser compreendidas não como reflexo de sua ontologia, pois atualizam, criam esses mundos possíveis a partir de determinada forma de *mundiação*. É através dessa compreensão, em igual medida, que se dá o entendimento do uso de determinados recursos e aspectos formais apreendidos. Também visto com Descola (2023), acerca do regime figurativo, os aspectos formais podem ser iguais, mas empregados por motivos diferentes, pois ligam-se a ontologias distintas. Orientada pela comparação, acredito que o mesmo possa ser dito sobre aspectos formais nas artes verbais, como o paralelismo e mesmo a repetição.

Segismundo Spina (2002, p. 15), ao ocupar-se da “poesia que está ligada ao canto, [...] de caráter coletivo porque representa os anseios da coletividade e está intimamente ligada ao *modus vivendi*”, reflete sobre o uso desses recursos, retomando, para tanto, a noção de magia, enquanto “meio de intervenção humana sobre os fenômenos da natureza circundante” (SPINA, 2002, p. 38). Para o autor, a base dos cantos seria “o ritmo, a expressividade e a repetição”, sendo os demais recursos – como a rima e o paralelismo – remetidos a esses elementos. Enquanto fórmula encantatória, a repetição, nos cantos, faz-se central para a eficácia pretendida, fazendo com que o poder não se concentre apenas no sentido das palavras, mas em sua fixação, pela repetição vocalizada. Uma vez mais, a palavra é inseparável de seu contexto performativo. A repetição, Spina (2002) relembra, se faz presente nos cantos míticos – e, acima, vemos a repetição da mesma estrofe no *guahu* da Cutia – e, igualmente, nas rezas – como a instrução de se rezar três Ave-Maria. Assim, se os recursos expressivos se alinham a esse *tripé* que sustenta os cantos, e considerando as diferenças ontológicas, há que se pensar que eles servem a fins distintos. Tome-se de exemplo o paralelismo, pois ele será retomado no capítulo seguinte, o qual se debruçará sobre as traduções de Pedro Cesarino dos cantos marubo.

Spina (2002, p. 69; 72) recorre ao *Cancioneiro da Vaticana* (1878), de Teófilo Braga, para afirmar “a similitude na forma e na disposição do pensamento entre a poesia paralelística

luso-galaica e a poesia chinesa, acádica e possivelmente egípcia”, somando à comparação os recorrentes casos de paralelismo nas poéticas indígenas, “seguidos de refrão ou não” – isto é, entendido como recurso autônomo. Encontrado em distintas cosmovisões e estando fortemente atrelado ao aspecto coletivo dessas poéticas, também por auxiliar a memorização das fórmulas verbais, a estrutura paralelística pode fazer com que determinado canto seja entoado de forma mais longa, ou mais curta, posto que, sobretudo se conformando uma estrofe, pode ser parte decisiva de um processo de montagem. Discordo do crítico literário, entretanto, ao ele afirmar que o paralelismo, “na poesia dos povos *primitivos*” (SPINA, 2002, p. 73, grifo meu), é um processo *espontâneo*, o que o autor justifica por ocorrer “fora das condições corais do canto”. Ora, é o que ocorre em diversos cantos xamânicos, nos quais se verifica a ocorrência do paralelismo (micro ou/e macro) e que não são entoados em coro, sendo seu canto de responsabilidade exclusiva do especialista – o xamã que conduz não o ritual.

Relampeia belamente
Relampeia belamente
Meu assento
Meu assento

Relampeia belamente
Relampeia belamente
Me carregando
Me carregando

É a pomba, dizem os pássaros
É a pomba, dizem os pássaros (TEIXEIRA, 2022, p. 57, grifos meu e do autor).

O *gahu* Kaiowá acima é o da Pomba, no qual “ela narra como, por meio do seu canto, o galho das árvores [em que pousa/reside] se transforma e brilha como um relâmpago” (TEIXEIRA, 2022). A estrutura paralelística se evidencia com a alternância dos dois últimos versos – demarcados em negrito – das duas primeiras estrofes, sendo que, na primeira, o dístico destina-se a indicar *onde* relampeia e o segundo o seu efeito/ação. Dizer que o uso desse recurso se dá espontaneamente, não sendo demandado pela ausência de coral, é, contudo, negar o regime ontológico e o poder do discurso mítico na cultura animista. Ou seja, é atribuir a utilização do recurso formal a uma convenção ou costume, sem se perguntar como o paralelismo se distingue, tendo em vista a ontologia que conforma o canto, a mesma que ele multiplica. Ou, sem se questionar como ele opera, considerando a relação intensiva de sobreposição de perspectivas. Ainda, entendendo a importância do canto coral, central nas reflexões de Spina (2002), considero relevante destacar que, nos casos dos cantos indígenas

entoados pelo xamã, outra concepção deve surgir à mente, pois igualmente recorrente em cosmovisões distintas: a dos *especialistas da palavra*.

Colombres (2010, p. 47; 48), a respeito da questão, afirma que o *dom da linguagem* é, em maior ou menor medida, compartilhado por todos. Entretanto, isto não exclui o fato de existirem os especialistas, que “*con distinto grado de institucionalización y prestigio existen en la casi totalidad de sociedades tradicionales, vinculados por lo común a las esferas de lo sagrado y del poder político*”, e tendo como atribuições, dentre outras, a memória da tradição oral e a tarefa de cantar os mitos, criando “*dentro del marco de esa tradición*”. O autor dá diversos exemplos, passando pelos poetas profissionais da China, os cantores épicos do Tibet e os poetas chamados de “*escaldos*”, responsáveis por entreter os reis vikings entre o fim do século VIII e meados do século XI. Ele afirma, em igual medida, que em alguns casos, para além de preservar a tradição, e criar/innovar dentro do que ela permite, esses especialistas “*incitan al coraje*”, produzindo os feitos que serão por eles cantados. Tendo isso em vista, penso nos cantos indígenas e como os xamãs são reconhecidos como especialistas, como atesta o prestígio de Atanásio Teixeira, que se deve, em larga medida, ao número de cantos aprendidos. É certo que o xamã é responsável por salvaguardar esse arcabouço mitopoético, fazendo com que não seja incomum encontrarmos na literatura uma preocupação expressa por esses especialistas – a de que os cantos desapareçam, com a diminuição de suas populações, mas também pelo desinteresse dos mais jovens (cf. CESARINO, 2006) – e, igualmente, que haja espaço para traços individuais, que podem se expressar na duração ou junção de cantos. Retomando a ideia de incitação à coragem, e entendendo que estes cantos se ligam à ação (produzindo *feitos*) promovida pelos xamãs – permitindo o trânsito interespecífico no ritual –, não se trata, portanto, de algo que será contado após vivido, mas, pelo contrário, é algo vivido, pois cantado, tendo em vista que essas esferas, espacial e temporalmente, não se dissociam.

Não é meu objetivo, como se sabe, o aprofundamento em um recurso formal específico, tampouco a investigação comparada dos tipos de especialistas da palavra; logo, desenvolvo a questão a fim de retomar os três vértices propostos por Descola (2023), e a primazia da ontologia em questão. Aliás, os efeitos pragmáticos e os recursos formais empregados podem, inclusive, confluir – isto é, um recurso tendo função mágica, produzindo efeitos no mundo e nos viventes. Também, é importante chamar a atenção para como a poesia – enquanto reduto da voz (CAVARERO, 2011) e em que se encontra correlação com o *pensamento selvagem* (VIVEIROS DE CASTRO, 2007a; 2007b; 2007c) – não somente se utiliza de recursos formais encontrados em cantos de distintas cosmovisões, como o próprio

paralelismo, como conta com seus *especialistas*, os poetas. Spina (2002), em suas elaborações, atribui a correlação a um *empréstimo* realizado pela lírica moderna, ao utilizar elementos formais e expressivos próprios da poesia popular e arcaica. Deixando de lado o interesse genealógico, o que cabe perguntar – entendo eu – é como o poema, ele também, se apresenta como um “multiplicador ontológico”, fazedor de mundo, passível de abdução de agência. Para tanto, mais que buscar exemplos a fim de comparações, entendo que a questão se volta ao campo da enunciação.

Antes de prosseguir, desenvolvendo a assertiva, gostaria, uma vez mais, de abrir um parêntese, como forma de observação. Como o leitor deve ter percebido, o discurso mítico, sendo uma narrativa, e promovendo um deslocamento transespecífico, delinea-se pela esfera do pensamento; isto é, traduz uma maneira de *pensar o mundo*. Recordando as palavras já citadas de Davi Kopenawa (2015), o tema é complexo, primeiro porque as palavras (palavras dos *xapiri*) estão no xamã de uma maneira que nós, ocidentais, com nossa cultura grafocêntrica, não conhecemos ou experimentamos. As palavras, que são cantos, narrativas, são, na mesma medida, ensinamentos – como os do avô de Atanásio sobre a Cutia – em nada dissociados da vida social, entendida em sua ampla cosmografia. Esse regime mitopoético, que permite experienciar e pensar o mundo, pode ser, num primeiro momento, traduzido como uma filosofia. Recortado o debate para meu objetivo de pesquisa, preocupa-me um possível emparelhamento entre os termos e seus significados: cantos xamânicos, poema e proposição filosófica.

A preocupação radica-se numa possível homologia entre a poesia e a filosofia, como tendo uma raiz comum. Tema de controvérsias e debates, destaco-o para dizer que, entendendo as limitações da presente investigação, assumo, a partir das elaborações de Antonio Cicero (2012) e Benedito Nunes (1999), a perspectiva de que a poesia – e seu regime de enunciação – se difere do texto filosófico. Em linhas gerais, os autores, informando os câmbios entre a poesia e a filosofia – e até mesmo a busca pela submissão da poesia à filosofia, que, de acordo com Nunes (1999), teria como ponto de ruptura o Romantismo –, distinguem-nas pela orientação criativa da primeira e o ordenamento racional da segunda (NUNES, 1999), e, e aqui é o ponto que a mim me interessa, pela maneira de relacionar pensamento e mundo. Como colocado por Cicero (2012, p. 19), o pensamento não é propriedade exclusiva da Filosofia, e as formas de se pensar poderiam ser divididas a partir do uso, ou não, da preposição na expressão “pensar *sobre* o mundo”. Como o poeta e filósofo recorda, a regência do verbo faz com que *pensar* possa ser intransitivo, transitivo direto e transitivo indireto, nesse último caso obrigando o uso da preposição.

Ao distinguir as sentenças a partir da transitividade do verbo, o interesse do autor é destacar como, com a preposição, se dá o ato de “fazer para si mesmo um juízo simples ou composto” a respeito do objeto do pensamento (NUNES, 1999, p. 20) – conformando a estrutura do pensamento filosófico. Já com o abandono do uso da preposição, haveria “a abolição da separação e da mediação entre o pensamento e a coisa pensada”, sendo “como se apreendesse o mundo enquanto pensamento ou o pensamento enquanto mundo” (NUNES, 1999, p. 21). Isto é, abole-se a distância entre os polos sujeito e objeto, sem a mediação da preposição, colocados diretamente em relação. Para Cicero (2012), esta estrutura sintática traduziria seu argumento: o pensamento está igualmente presente na poesia, mas não se confunde com – ou é subsidiário de – o pensamento filosófico. Cicero (2012), assim como Nunes (1999), recorre a outros argumentos, passando pela história da versificação e impossibilidade de paráfrase, quando se trata do poema, mas, a mim, me interessa parar por aqui. Primeiro, pois já se elucida o ponto que gostaria de destacar: o fato de o pensamento, e/ou a reunião de ideias, poder ser delineado pelo discurso poético, e não somente pelo filosófico – destacando a potencialidade poética das narrativas míticas também pela produção de pensamento/conhecimento. Segundo, pois, através da breve reflexão derivada da regência do verbo *pensar*, coloca-se em evidência a enunciação, como maneira de abordar a problemática.

Refletir sobre o poema a partir da perspectiva da enunciação – e não dos símbolos ou somente de aspectos contextuais, por exemplo – será o caminho que seguirei daqui para a frente – com vistas à conclusão da seção. A escolha, vale dizer, deve-se à dúvida que persigo, acerca da abdução de agência no poema. Ou seja, se para a análise de imagens, Gell (2020) centra-se no índice nas obras de arte, da mesma maneira que a Descola (2023) interessa a iconicidade na figuração, entendo que, ao nos voltarmos ao signo linguístico em uma afecção específica, a das artes verbais, do poema, faz-se importante tomar como ponto de partida a enunciação. Tal escolha, ademais, contempla o entendimento de que, ao buscar refletir sobre a agência do poema, canto, arte verbal, a questão que se anuncia é a presença do *eu*. Como visto, o *eu* nas narrativas míticas das cosmovisões animistas aponta, primeiro, para a subjetivação do outro, que ocupa/pode ocupar a perspectiva de enunciador, e, em se tratando da atualização desse “cosmocaos”, dá movimento, através do xamanismo, ao trânsito transespecífico. Nesse sentido, as ideias de Descola (2023) se mostram, novamente, pertinentes, posto que a abdução do *eu* passa, sobretudo, pela ontologia que os cantos avivam. Também, fica explícito que as palavras do mito não se dissociam de seu contexto de enunciação – o ritual. Logo, é nessa “superposição intensiva de estados heterogêneos” que se dá a abdução da agência, numa equivocação, pela

sobreposição de sujeitos. No caso da mitopoética Kaiowá vista: o animal (Cutia, Pomba) dono do canto, que o ensina de alhures, o xamã/cantor, o sujeito que participa do ritual.

A fim de entender a relação – e tendo em vista que a abdução pressupõe, antes, uma relação (GELL, 2020) –, mas, igualmente, para pensá-la a partir do olhar comparado com a poesia, a enunciação, a mim me parece, como dito, um campo privilegiado. Isto porque, como recorda Combe (2010), a poesia lírica, que, até o Romantismo, como lido por Hegel, esteve associada ao “pessoal”, “íntimo”, fazendo uma associação substantiva com o significado do *eu* no poema, passa, a partir das experiências das vanguardas, e de sistematizações teóricas paradigmáticas, como a de Hamburger (1975), a ser visto como um problema de enunciação, abarcando a questão da experiência. Em meio às controvérsias, destaca-se que o cerne do debate recai, por um lado, na referencialidade apontada por esse *eu*, e, por outro, na relação entre identidade e alteridade desse “sujeito problemático” (COMBE, 2010, p. 120) que é o *eu lírico*. Ou, em outros termos, a problemática do *eu* no poema se dá porque esse sujeito, no mais das vezes, independentemente de sua ligação com o eu biográfico por trás da criação, assemelha-se (porta-se como, pensando em termos de afecção) como um *ele*, ou como um *nós*, apresentando assim uma relação que escapa à equivocidade, segundo a qual o *eu* coincidiria com um ente definido, estável.

Käte Hamburger (1975, p. 192), ao comparar os gêneros literários através da enunciação da linguagem, afirma que o poema se diferencia por ser “um enunciado de realidade, embora não tenha função num contexto real”. Assim, o poema nos vem como “experiência imediata”, tal qual vivenciamos outros enunciados fáticos, sem que isso abale o seu caráter fictício, *irreal* – mantendo-se, entendo, como contraparte da ficção jurídica, ao ver sua eficácia pragmática colocada entre parênteses (NODARI, 2021). Ainda, para a autora, o caráter de *real* atribuído ao enunciado poético deve-se, num primeiro momento, ao movimento efetuado, partindo do polo subjetivo em direção ao polo objetivo – movimento esse empreendido por outros discursos do mesmo campo enunciativo, “o teórico, o histórico e o pragmático” (HAMBURGUER, 1975, p. 169). A diferença do enunciado poético, diante dessa forma de enunciação, seria, precisamente, a relação sujeito e objeto, posto que, no poema, “o objeto não é alvo, mas o motivo, é a causa [...] da variabilidade infinita da relação lírica sujeito-objeto, que por sua vez condiciona a dificuldade de compreensão” (HAMBURGUER, 1975, p. 191). Sobre isto, a elucidação de Collot (2018) auxilia a nossa compreensão, ao explicar a proposição de Hamburger através de sua aproximação à ideia de Mallarmé: “Evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um

estado de alma” (apud COLLOT, 2018, p. 58). Collot (2018), com isto, advoga que Hamburger opera uma “transposição simbólica” da formulação do poeta simbolista, posto que, no campo enunciativo da lírica, o objeto, enquanto motivo, seria *subjetivado*, ao apresentar um *estado de alma*.

Collot (2018, p. 52), ademais, circunscreve as formulações de Hamburger num contexto mais amplo, demarcado precisamente pela “reavaliação moderna do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera”. Nisto, o *eu* não coincide mais consigo mesmo, posto que o pronome que o designa já o faz sem significá-lo (COLLOT, 2018, p. 64) – isto é, entende-se que *o eu é um outro*. Logo, a identidade do sujeito lírico é delineada pela alteridade, desdobrada *para fora*, pois, não sendo “propriedade de ninguém”, “se coloca fora de si, é transpessoal” (COLLOT, 2018, p. 74). Tal compreensão, de fato, apresenta uma renovação, ao rever a referencialidade no discurso poético, mas, acredito, esbarra num problema próximo ao denotado pelo embate de Berardinelli e Fridriech, anteriormente apresentado. Para explicar meu ponto, recorro à análise que tanto Hamburger (1975) quanto Collot (2018) fazem da poética *objetiva* de Ponge, sobretudo de seu *Le parti pris des choses*. Leiamos juntos o excerto de um poema de Ponge, que nos acompanhará na discussão:

A ostra

A ostra, do tamanho de um seixo mediano, tem uma aparência mais rugosa, uma cor menos uniforme, brilhantemente esbranquiçada. É um mundo recalcitrantemente fechado. Entretanto, pode-se abri-lo: é preciso então agarrá-la com um pano de prato, usar de uma faca pouco cortante, denteada, fazer várias tentativas. Os dedos curiosos ficam trinchados, as unhas se quebram: é um trabalho grosseiro. Os golpes que lhe são desferidos marcam de círculos brancos seu invólucro, como halos.⁴⁷

No fragmento de “A ostra” evidencia-se uma marca poética de Ponge: a ausência do *eu*, ao voltar-se drasticamente ao objeto (numa radical abertura ao mundo), o que pode ser considerado, apressadamente, como uma antilírica – ideia contra a qual os críticos investem. Para Hamburger (1975, p. 186), a lírica de Ponge, estando na “fronteira do enunciado declarativo”, pode levar a supor que o foco está no “assunto do objeto” (no caso, a ostra). Contra isto, a autora afirma que o que está em causa é como a “noção do objeto” altera o sujeito – sendo o objeto, portanto, causa, motivo, e não alvo. Ou, nas palavras de Collot (2018, p. 70), “por meio dos objetos que descreve, o sujeito, que não pôde se exprimir, procura se escrever, ‘renunciando a se conhecer a si mesmo, a não ser consagrando-se às coisas’” – as aspas são do

⁴⁷ Poema contido em “A mesa”; tradução de Ignácio Antonio Neis e Michel Peterson. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/francis-ponge-poemas/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

poeta. O sujeito, assim, não se impõe às coisas, mas é, em contrapartida, afetado, transformado por elas. De acordo com essa leitura crítica, num poema como “A ostra”, o que se tem é o desvelamento desse sujeito enunciativo, transformado pelas propriedades do animal. Logo, o enunciado lírico, de fato, retomando Cicero (2012), aboliria a distância proposicional entre o sujeito e o objeto, pois o *eu* estaria desdobrado para fora, para o mundo – imbricando-se à noção de experiência.

Quão diferentes são a ostra, a Cutia e a Pomba. Percebe-se, pela perspectiva enunciativa atrelada à lírica, que a ostra permanece na posição de objeto, sendo sua *subjetivação*, em realidade, a transformação da significação do *eu*, o que se expressa sobremaneira pela não determinação e polissemia das metáforas. Dessa forma, pensando na abdução de agência, e em seu aspecto indicial (GELL, 2020), pode-se dizer que a presença da ostra, no poema de Ponge, é índice desse sujeito transpessoal – sujeito esse, aliás, que, por ser transpessoal, assumindo a posição do *nós*, uma coletividade, é universalizante (COLLOT, 2018), com aquela voz generalizada da qual falava Caravero (2011). Esta operação indicial, contudo, não coincide com a abdução de agência das narrativas míticas animistas, pois, como visto, a Cutia e a Pomba não são objetos, mas sujeitos, donas de seus cantos, o que faz com que o *eu* dos cantos se sobreponha, quando na boca do cantador. Ouvir um *guahu* em seu contexto enunciativo deriva a abdução da agência desse outro, que não é objeto. Assim, o *eu é um outro*, mas não por ele se modificar a partir da abertura a um mundo de objetos fixos, e sim porque está imerso em uma malha animada, em que a desconfiança primeira é saber se (e como) este outro ocupa, igualmente, a posição de sujeito.

Essa discussão teórica, diga-se, se desdobra em leitura crítica. Dizer que a agência, no poema de Ponge, se concentra nesse sujeito lírico desdobrado para fora, transformado pelo objeto, é negar à ostra a intencionalidade própria dos agentes. Com isso, dirigimos nossa atenção ao movimento empreendido pelo sujeito ao tentar abri-la, e sua recalcitrância nos parece um atributo bruto, inerte, como controlado em um laboratório, mobiliário do mundo. Quanto ganharíamos, não para confirmar ou discordar das palavras ensaísticas de Ponge, ao buscar devolver a ostra à vida, perguntando-lhe sobre sua intenção em fechar-se e, vez ou outra, gerar pérolas, mesmo que – ou justamente porque – para isso precisemos pôr em movimento nossa imaginação, e, abduzindo essa agência outra, procurar acercar-se da perspectiva desse corpo com “uma aparência mais rugosa, uma cor menos uniforme, brilhantemente esbranquiçada”? Uma vez mais, portanto, a questão me parece ser os limites apresentados não

pelos poemas, mas pela conformação do pensamento moderno em torno da lírica, sobretudo quando ela se confunde com a noção de poema.

Conquanto o campo enunciativo abre a possibilidade de pensar o *eu* através de uma não coincidência substantiva, o eu lírico moderno – que, inclusive, é colocado por Spina (2002) como sofisticação do *eu* da “poesia primitiva” –, guiado pela releitura da tripartição aristotélica dos gêneros, portanto, se apresenta como uma categoria deficitária, quando se busca uma perspectiva em que, por um lado, a voz e a agência não sejam atributos exclusivos do sujeito que, sendo pronominal, segue sendo humano, e, por outro, permita um olhar comparativo entre artes verbais de ontologias distintas. Isto é, diferentemente do animismo, que multiplica mundos quando em contato com o naturalismo – e, novamente, *A queda do céu* exemplifica isso –, a crítica delimitada pela lírica pode ter como efeito a redução do mundo, o nosso e o dos outros, mesmo se amparada na enunciação. Motivada por essa inquietação, trago para a conversa as contribuições de Alexandre Nodari (2023; 2019) acerca da função mágica da linguagem e da obliquação do sujeito, compreendendo o campo da enunciação através da *virada ontológica* promovida pelas sistematizações de Viveiros de Castro acerca do perspectivismo ameríndio.

Nodari (2023, p. 92), retomando a conferência “Linguística e poética”, de Jakobson, lembra que o autor menciona rapidamente a *função mágica* da linguagem, ideia que será por ele desenvolvida. Sendo uma função *anômala*, exercida através de uma fórmula encantatória, a função mágica da linguagem não se delinea exclusivamente pelos seis fatores – remetente, mensagem, destinatário, contexto, código e contato – determinantes para conformar uma função da linguagem, mas pela “*conversão* de um (o “Contexto”, o referente) em outro (o “Destinatário”)”. A anomalia, portanto, se deve ao “baralhamento das posições discursivo-enunciativas, uma transposição, [...] que se dá por um gesto de animação, de conferir vida – subjetividade, fala – ao aparente inanimado”, sendo a função mágica do discurso, por esse motivo, entendida pelo crítico brasileiro como “fundamento ou corolário (tanto faz) linguístico dos regimes animistas” (NODARI, 2023). Este embaralhamento se dá, assim, quando a terceira pessoa do discurso (objeto inanimado, o *ele/ela*) converte-se em segunda pessoa, destinatário. Ou, antes, essa conversão discursiva assume valor metonímico, posto que a função mágica do discurso denota “diversas transposições discursivas, como a possessão, em que a terceira pessoa se torna não a segunda, mas a primeira (e essa talvez se torne a terceira...)”. Ainda, o autor ressalta como, nesse embaralhamento das posições enunciativas, a terceira pessoa pode tornar-se a primeira, sobretudo se tivermos em mente o contexto enunciativo, em que “a ação do mago (incluindo o comando) é uma *resposta* à ação das forças espirituais” (NODARI, 2023, p. 94).

Por esses motivos, Nodari (2023) conclui que a não coincidência do sujeito consigo mesmo, nessa forma *anômala*, se dá, pois, “as pessoas do discurso faltam em seu lugar”, circulam, sobre-/trans-pondo lugares (e não pessoas), “por vezes num mesmo corpo ou por uma mesma boca” (NODARI, 2023) – como é o caso dos cantos xamânicos. Logo, a função mágica do discurso, em seu dialogismo constituinte, expressa “a condição de toda normalidade discursiva, [...] sem a qual não há interlocução”, o que faz com que o autor avenge a razão daqueles que “situaram a palavra mágica na origem da linguagem, embora essa origem seja mais ontológica e estrutural que genética e histórica” (NODARI, 2023). A fim de melhor compreender essa concepção de dialogismo, assim como a sobreposição de sujeitos, considero relevante o entendimento do conceito de obliquação, também desenvolvido por Nodari (2019), e igualmente ancorado no campo da enunciação. De acordo com suas palavras, a obliquação é

um movimento complexo de desdobramento subjetivo e das posições enunciativas, cuja face mais visível se apresenta quando o sujeito, sem deixar completamente de sê-lo, ocupa também a posição de objeto. [...] o pronome *oblíquo* da primeira pessoa do singular (“mim”) pareceu-me um bom índice para nomear essa relação transversal, [...] na medida em que seu uso implica, mesmo que implicitamente, também o do “eu”: trata-se de uma espécie de paralaxe perspectiva-pronominal, a saber, ver como sujeito – dizer “eu” – é ver-se (portanto, como objeto) da perspectiva de outro (eu) – referir-se a si como “mim”. Isso implica dizer que o movimento que constitui a obliquação não se reduz ao simples gesto de referir-se a si mesmo como objeto ou ainda à reflexividade: para tomar-me como objeto, preciso admitir a existência da (e ocupar a) posição de um outro sujeito (NODARI, 2019, p. 2).

O final da citação chama a atenção: o movimento teórico do crítico difere do apresentado, acerca do desdobramento do eu lírico para fora de si, posto que passa por conferir a posição de sujeito a um outro, a fim de tornar o eu objeto – embaralhando as posições enunciativas. Vistas as elaborações de Viveiros de Castro, e especificamente o que se está em jogo no discurso mítico, considero estar explícito que essa obliquação descrita por Nodari, em 2019, é precisamente o que ele ressalta, em 2023, enquanto forma *anômala*, própria da função mágica da linguagem, como condição de normalidade discursiva. E isto porque, ao dizer *eu*, opera-se um desdobramento do referente e do referido, fazendo da enunciação “uma caixa de ressonância de ecos – e de egos” (NODARI, 2019, p. 5), implicando a existência de um *tu*; ou seja, a existência de interlocução. Nesse sentido, Nodari postula que “a situação dialógica, da interlocução, precede o dizer; a intersubjetividade é anterior a subjetividade” (NODARI, 2019, p. 5). Ou, pensando no funcionamento da função mágica da linguagem, a circulação das pessoas do discurso, que faltam em seus lugares, expressa de forma acentuada essa relação dialógica, que precede o sujeito, ontologicamente.

Seguindo com a separação das funções da linguagem, Nodari (2023, p. 96) aponta como a função poética, conquanto caracterizada por Jakobson pelo “dobrar-se da mensagem sobre si

mesma”, não é definida pelo seu conteúdo, mas pelo “arranjo enunciativo distinto”, marcado pela “situação enunciativa que a destaca”. O arranjo enunciativo, assim, produz seu efeito através de um estranhamento, mas este não é um estranhamento *no vazio*, pois compreendido em uma situação enunciativa específica. Aqui, faz-se relevante destacar que o contexto de enunciação não é esquecido na análise de Hamburger (1975), que faz uma distinção, ao comparar salmos e canções religiosas ao poema lírico. De acordo com a autora, os gêneros eclesiásticos não se distinguem da lírica pelo uso de elementos como o verso, a rima ou o uso expresso do *eu*, mas pelo “sujeito-de-enunciação pragmático e como tal orientado objetivamente” (HAMBURGUER, 1975, p. 172). Isto, diga-se, ainda que a oração não seja proferida por uma autoridade – como o padre ou o pastor – ou em voz alta, pois o que está em jogo, aqui, é o sujeito-de-enunciação conformado pelo contexto. Interessante notar, entretanto, que Hamburger (1975, p. 173), admitindo, portanto, que o “contexto não é casual”, ressalta como o que se modifica, na comparação entre os tipos de arte verbal, é o sujeito-de-enunciação, pois, no poema lírico, a eficácia estaria presente no desdobramento do eu no mundo. Com isso, o elemento simbólico operado pela crítica revela um escantear da dimensão pragmática do poema, desvelando uma concepção de sua situação enunciativa centrada no sentido.

Não é por esse caminho que Nodari (2023) segue. Ocupando-se da magia, o crítico explica como seu contexto enunciativo é demarcado por “uma série de aparentes contradições”, sendo o xamã/especialista capaz de produzir, ao mesmo tempo e sobrepostas, uma personalização do que lhe é estranho (o outro), uma despersonalização de si e uma transposição, ao outro falar em si, no seu corpo. Percebe-se, com isso, que a transposição enunciativa não se encerra no sujeito-de-enunciação, pois dele infere-se, pela situação enunciativa, posições dêiticas, cosmográficas. Isto, aliás, não se restringe ao xamã que conduz o ritual, tendo em vista que, como discorre Viveiros de Castro (1996, p. 135), acerca dos pronomes cosmogônicos nos mitos,

cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma (como humana), e entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva (de animal, planta ou espírito). De certa forma, todos os personagens que povoam a mitologia são xamãs, o que, aliás, é explicitamente afirmado por algumas culturas amazônicas. Ponto de fuga universal do perspectivismo cosmológico, o mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as afecções, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo — meio cujo fim, justamente, a mitologia se propõe a contar.

Dessa maneira, o trânsito perspectivo, no mito, não é operado apenas pelo xamã que conduz o ritual (a boca que canta), como também pelos demais sujeitos envolvidos na enunciação – *personagens* que, se apresentando com a forma de *objetos/não humanos*, são, em

verdade, não apenas humanos, como xamãs, portanto dotados da capacidade de transitar entre perspectivas. Isto, ademais, abarca igualmente a audiência, que não é bem uma audiência, tendo em vista sua participação no ritual. Assim, mesmo que, como visto com a trajetória de Ricardo Siona (LANGDON, 2002), o périplo não seja bem-sucedido, é o canto ritual, junto à presença da ayahuasca, que permite a ele, sem ainda ser xamã, percorrer a cosmografia presentificada no ritual. Além disso, uma vez mais o mito se coloca como grande representante dos efeitos pragmáticos dos cantos xamânicos, ao atualizar este “meio pré-subjetivo e pré-objetivo”, o “caoscosmos”, e, não sendo este um meio uma abstração, mas uma espacialidade marcada pelo tempo do aqui e agora, o sujeito-de-enunciação (incluindo os *personagens*) são sujeitos pragmáticos, com ações e efeitos reais.

A virada ontológica, enquanto “radicalização da virada linguística”, como desenvolvido por Nodari (2023, p. 102), portanto, “implica ver a enunciação mágica como uma operação de continuidade entre o pensamento e o real”. E, transpondo as reflexões de Lévi-Strauss acerca do fonema zero, isto é, do simbólico ao enunciativo, entende-se “a magia, como a troca (o *dom*), [...] uma restituição do caráter originalmente [pré-subjetivo] dialógico do mundo, que teria sido obliterado pelas individualizações” (NODARI, 2023, p. 101). Logo, ela não se institui como falta ou artifício, “mas como uma das vias privilegiadas de acesso à multiplicidade: a metamorfose” (NODARI, 2023, p. 102). Ontologizar a enunciação, nesse sentido, compreendendo a função mágica da linguagem como base, pelo dialogismo característico, passa por encarar a magia como “prática discursiva inscrita como possibilidade no núcleo mesmo da linguagem (na enunciação), abrangendo fenômenos como o direito, a poesia, etc.”, não sendo, por extensão, limitada “a regimes animistas no sentido estrito – a não ser que tomemos o animismo como ontologia no sentido forte, a saber, como explicação *do* mundo” – que é, diga-se, o que Ingold (2012; 2015) faz, ao pensar a vida a partir do fluxo de materiais, que, com suas linhas, conforma as coisas.

Assim, a obliquação derivada da função mágica da linguagem, presente na enunciação também do poema, não é marcada pela ausência do sujeito; pelo contrário, havendo um “excedente posicional”, o que se percebe é a sobreposição de mundos e posições enunciativas. E, na circulação intensiva entre os lugares de enunciação, “o inanimado se torna animado, o ausente se torna presente, ou, o que é uma outra forma de dizê-lo, o ‘morto’ se revela vivo, com a conversão pronominal da terceira em segunda ou primeira pessoa” (NODARI, 2023, p. 109). A questão, por conseguinte, voltando à ostra de Ponge, não é perguntar-se se o poema é ausente de sujeito, pois, em último caso, o poema é, também, “um discurso *só* sujeito, em que

(potencialmente) tudo é gente, sujeito, pessoa” (NODARI, 2023, p. 104, grifo do autor). Por extensão, o que está em jogo no poema é como *alterocupar-se*; ou seja, a obliquação do sujeito, “na medida em que nessa experiência [a de leitura] a ocupação de si *em* alguma coisa envolve um *outrar-se*” (NODARI, 2019, p. 14). Ou: a leitura do poema nos levaria a essa experiência pré-subjetiva, e, portanto, pré-verbal, da linguagem, em que o objeto, por ser sujeito, é percebido pela “*tangibilização de uma relação intersubjetiva*” (NODARI, 2019, p. 8) com ele estabelecida. Por isso, mais que conferir um *punhado de agência* à ostra pongeana, trata-se de percebê-la através dessa forma de relação.

Sendo a enunciação um discurso só sujeito, e tomando as elaborações de Nodari (2019; 2023) a fim de pensar a abdução de agência do poema, através de um olhar comparatista com as cosmovisões ameríndias, compreende-se, por fim, que “o texto literário apresenta [...] uma zona pré-agenciada da enunciação, em que as posições estão encavalgadas e precisam ser agenciadas – [...] necessitando para isso do leitor”, posto que “agenciar implica ser agenciado” (NODARI, 2019, p. 12). Ou, pensando nos termos de Gell (2020), a operação de abdução de agência pressupõe a existência de um paciente, que não é outra coisa que não um agente. Novamente, ressalto que, com isso, não há homogeneização da dimensão pragmática desse regime enunciativo – anteriormente chamado por mim de poético, mas, já agora, a partir de Nodari, entendido como mágico. Lembrando Descola (2023), a ontologia de determinado enunciado conforma tanto os aspectos morfológicos quanto os pragmáticos. Por extensão, à semelhança do discutido a partir do paralelismo, e considerando o controle pragmático do discurso exercido pelo Estado moderno e pelo racionalismo (NODARI, 2021; CARAVERO, 2011), as afecções e os efeitos produzidos e performados por um mito ritualizado ou um poema serão, logicamente, distintos.

Isso, contudo, não anula o seguinte ponto: à semelhança da iconicidade na figuração, que, em/por sua materialidade permite a inferência indicial (DESCOLA, 2023), a abdução de agência nos enunciados verbais se dá pela transitividade e sobreposição enunciativa, que conflagra essa zona de agenciamentos, operada pela conversão de contextos, através da eficácia da função mágica da linguagem. É precisamente esse entendimento, por fim, que me permite comparar, tendo como preocupação os agenciamentos possíveis, enunciados verbais distintos, marcados, por um lado, pela *torção da palavra*, e, por outro, pela relação com um agente específico: a ayahuasca. Assim, nos próximos capítulos, ao explicitar a relação estabelecida com os hinos do Santo Daime, as traduções dos cantos Marubo feitas por Pedro Cesarino, e os livros dos poetas Álvaro Faleiros e Júlia Hansen, o que me interessa não é procurar uma base

comum (formal ou genealógica) para compreendê-los enquanto obra de arte verbal. Pelo contrário, tratando-se de mundos multipovoados, *discursos só sujeito*, resta, nessa trans-/sobreposição de vozes enunciativas, conformando uma malha contígua ao mundo (reunindo fios de texturas outras), real e inventado, produzir junto a/nessa zona de agenciamento os efeitos próprios de um texto crítico que também se quer vivo, pois, sem ser canto, *contaminado* pela magia, quer cantar.

2.3 Equivocação, performance e experiência: a crítica como *fazedora* de mundo

Faltam duas questões, não menores, a tratar. Tratando-se do poema, a posição do paciente, na abdução da agência é ocupada pelo leitor e, mais especificamente, tratando-se da pesquisa, pelo crítico. Disso, derivam algumas observações. Ainda que não seja o interesse dessa tese voltar-se à historiografia literária, há que se ter em conta que a aproximação do perspectivismo ao campo dos Estudos Literários se dá num terreno fértil para o debate. Questionamentos e leituras acerca da antropofagia, da identidade e do lugar são atravessamentos importantes da área, além de acúmulo do campo no país. Com isso, muitos conceitos e procedimentos críticos, que versam sobre essas e outras questões, podem parecer, num primeiro relance, homólogos ou convergentes ao perspectivismo. Assim, entendendo a centralidade da reflexão sobre a história da literatura brasileira, tal como das correntes teóricas que buscaram e buscam narrá-la, cabe o cuidado de não colocar o perspectivismo ameríndio como um *capítulo a mais*, fazendo com que o cerne epistemológico da disciplina – e, mais precisamente, da prática crítica, pois a disciplina tampouco é incorpórea – não se abale, não seja rasurado.

Sopesando esses apontamentos, como abertura dessa última seção, apresentarei brevemente os acúmulos de Álvaro Faleiros (2013; 2022b; 2023) sobre o debate. Importante relembrar: Álvaro também é autor de *Caracol de nós* (2018), poética em diálogo nessa pesquisa. Fala, portanto, nessa tese, de posições diferentes; ou, melhor, produz equivocação. Dessa discussão, deságua o segundo ponto a ser tratado aqui: o fazer crítico, como prática próxima, ainda que distinta, da do antropólogo, tendo em vista a formulação de Nodari (2015) sobre literatura e antropologia especulativa. Por fim, o corpo. Incontornáveis, o corpo e a experiência nos acompanham em toda essa longa conversa. Agora, elucidada sua centralidade para as culturas animistas, e após as considerações da seção anterior, gostaria de me voltar a ele, aproximando-o do corpo da crítica. Isto é, se estamos falando de uma experiência que se realiza no corpo – esse, que passa por diferenciar-se num mundo multivocal –, o sujeito-pesquisador não só *lida com/lê* corpos (ao relacionar-se com agentes outros), como é, ele próprio, corpo.

Logo, acredito que a ele não possa ser atribuída uma pretensa transparência metodológica, pois, ao contrário, é no corpo que a episteme ganha vida.

Mas, comecemos pelo primeiro ponto. Faleiros (2023), em seu artigo “Entre-lugares e transversalidades: por uma leitura de *Transmakunaima* da Jaider Esbell”, reflete sobre as articulações entre o pensamento crítico brasileiro e as influências (ou os confrontos) com o europeu. Para tanto, o autor retoma, inicialmente, as sistematizações de Silviano Santiago, acerca do *entre-lugar* na literatura latino-americana, que “se filia ao projeto antropofágico oswaldiano”, partindo “de um diálogo com autores franceses” (FALEIROS, 2023, p. 18), como Montaigne, mas também Lévi-Strauss. Santiago, identificando uma “consciência mestiça”, e utilizando-se de procedimentos como o pastiche e a bricolagem, elencados pelo antropólogo estruturalista, aponta para uma transformação/tradução (de uma língua, de um contexto, de um texto) regulada, ocupando, pois, esse *entre-lugar*, preenchido pela *diferença* constitutiva dos dois *lugares* enunciativos. Outro autor convidado por Faleiros (2023, p. 22) ao debate é João Cezar de Castro Rocha, que, em sua obra *Culturas Shakespearianas*, interpreta “o lugar do artista latino-americano como uma verdadeira *ars combinatória*, chamada por ele de ‘poética da emulação’”, ao evidenciar a influência não como um problema, mas como “matriz da invenção, por meio da inevitável e constitutiva relação com o Outro” (FALEIROS, 2023, p. 23). Essa elaboração, diga-se, tal como a de Santiago, vincula o ato tradutório à inventividade e à antropofagia.

O problema dessas proposições aproxima-se daquele destacado por Faleiros (2013, p. 107) em outro momento, ao deter-se na devoração crítica de Haroldo de Campos, que, tendo como base “a adoção do ponto de vista ‘desabusado’ do ‘mau selvagem’, ou seja, a apropriação da inversão já proposta pela vanguarda europeia da imagem do canibal”, retoma a “plagiotropia” (plágio como transformação não-linear) de Goethe – essa, identificada pela crítica Else Vieira. Para Faleiros (2013), apesar de anunciar uma prática antropofágica, tal devoração crítica se distancia do perspectivismo ameríndio, como sistematizado por Viveiros de Castro, pois a ideia de identidade, enquanto “condição alterada”, permanece “em função de uma concepção prévia (e apesar das nuances, europeia) do literário”, ao outro ser assimilado – não havendo, portanto, transformação efetiva, mantendo-se o isomorfismo. De maneira semelhante, as proposições de Santiago e Castro Rocha se distanciam do perspectivismo, pois, para os autores, de acordo com Faleiros (2023, p. 31), “o processo de transculturação fundante da cultura latino-americana opera antropofagicamente por assimilação, por emulação”.

Em outra direção, Faleiros (2013; 2022b; 2023) retoma a noção de equivocação dos sujeitos, que passa pela diferença radical – irreduzível à síntese dialética. Ou, como visto nesse capítulo, equivocar-se passa por esse trânsito perspectivo, que não se confunde, por um lado, com a homogeneização da forma, e, por outro, com o predomínio de uma humanidade (ou concepção) sobre a outra. Tendo isto em vista, o ato de equivocação não é um erro; isto é, uma confusão (ou engano) acerca das identidades, mas “a própria fundação da relação que implica, a qual é sempre uma relação com a exterioridade”, pois “se desdobra no *intervalo* entre diferentes jogos linguísticos”, determinando “as premissas em vez de ser determinada por elas” (FALEIROS, 2023, p. 270). Assim, a equivocação não se confunde com a assimilação de elementos de um jogo linguístico, ou a utilização de procedimentos tais quais o pastiche. Tampouco se dá, como para Haroldo de Campos, em trocas estabelecidas que não desestabilizam uma noção de identidade que parte, exclusivamente, da matriz europeia. Como visto com Nodari (2019; 2023), isto implica dizer que a equivocação se dá na *circulação entre perspectivas*, e que esta liga-se à eficácia da função mágica da linguagem, que, sendo anômala, constitui a primazia do dialogismo, posta a necessidade desse Outro, que assume a posição de sujeito, objetificando o *eu*. Faleiros (2023), nesse sentido, afirma que os críticos, em suas formulações, seguem uma mirada delineada pelo *monismo ontológico*, que é, na mesma medida, um *monismo estético*.

Ainda sobre o debate, Faleiros (2022b) abre um diálogo com a obra *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*, de Luís Augusto Fischer, publicada em 2021 pela editora Arquipélago. De acordo com o autor, o diálogo com o pensamento do crítico gaúcho dá-se com o objetivo de, junto ao “desejo sincero de equivocarmo-nos”, que o conceito de equivocação permita à área “reconceituar o que seria a comparação [...] que necessariamente inclui nosso próprio discurso como um de seus termos, discurso esse enunciado desde uma *situação*” (FALEIROS, 2022b, p. 268). Para tanto, Faleiros elucida como Fischer retoma três modelos da história da literatura brasileira – o *tradicional*, “de matriz romântica” (FALEIROS, 2022b, p. 272), o de formação, desenvolvido sobremaneira pelo pensamento de Antonio Candido, e o crítico, desenvolvido a partir das “ideias fora do lugar” de Roberto Schwarz⁴⁸. Considerando isto, aponta Faleiros (2022b, p. 273), Fischer “reconhece a importância de se indicarem os fundamentos epistemológicos, evidencia os seus

⁴⁸ Como se percebe, o recorte teórico de Fischer é assumidamente histórico-sociológico, filiando-se, acredito, a um campo maior que os Estudos Literários, o do Pensamento social brasileiro, ao pensar a literatura ligando-a às dinâmicas sociais, mas, na mesma medida, pelas reflexões em torno da identidade, intimamente conexas (ainda que pela inversão ou outro tipo de negatividade) ao signo do nacional.

e se propõe a falar deles retomando o prólogo de *A inconstância da alma selvagem* de Viveiros de Castro”.

Equivocando-se com Lévi-Strauss, Viveiros de Castro não enxerga o antropólogo francês como um igual; pelo contrário, seria seu inimigo, no sentido indígena do termo. Isto é, um Outro – o *txai*, como indicativo de uma relação cruzada, não coincidente, e, portanto, não traduzível como *irmão* –, numa relação que se dá por um processo de *transdução*. Conceito elaborado pelo filósofo Gilbert Simondon, a transdução se diferencia da “*indução* (encontrar os pontos comuns em detrimento das diferenças)”, assim como da “*dedução* (aplicar *a priori* um princípio de unificação natural à diversidade cultural para determinar ou decretar o significado)” (FALEIROS, 2022b, p. 275), sendo caracterizada pela posituação daquilo que torna os termos, envolvidos na relação, díspares. Ainda, irredutível à síntese, seja pela convergência de pontos, seja pela unificação das diferenças, a transdução, sem ser “simples procedimento lógico” (FALEIROS, 2022b, p. 275), é ontológica. Logo, continua Faleiros (FALEIROS, 2022b, p. 276, grifo do autor), “as realidades recortadas pela transdução não são nem idênticas, nem heterogêneas, mas *contíguas*”. “Fischer imagina fazer com Antonio Candido e Roberto Schwarz” o mesmo – ou seja, tomá-los como *txais*, pela equivocação, via procedimento de transdução. Aí começa o equívoco, mas não a equivocação.

Faleiros (2022b) destaca como o autor gaúcho declara como objetivo, na obra mencionada, repensar o modelo da história da literatura brasileira dando prioridade ao gênero romance, ainda que anuncie não negligenciar totalmente os demais gêneros, poéticos e/ou orais, como os pertencentes aos cancionários populares. Entretanto, ao passar por inúmeras obras historiográficas dos séculos XVIII e XIX, evidencia-se “o interesse dos leitores e o gosto de época pela poesia; poesia que leva inclusive em conta a ‘poesia dos índios, em si’ e as modinhas, revelando concepção ampla do fazer literário em torno do poético” (FALEIROS, 2022b, p. 287). Por isso, o primeiro questionamento feito por Álvaro Faleiros é sobre a intenção de conformar um modelo historiográfico que não traga ao seu centro as formas poéticas fundantes da literatura brasileira, e sim os gêneros prosaicos, que, como constatado, apenas tardiamente cairiam no gosto do público-leitor brasileiro. Isto, aliás, é reforçado pela escolha de Fischer – coadunando-se a Candido e Schwarz –, ao privilegiar a produção ficcional de Machado de Assis, em detrimento de sua produção poética e suas traduções. O crítico gaúcho adere à leitura da obra machadiana a partir desse recorte, instituído como parâmetro até mesmo para pautar seu contraponto, encarnado, para ele, pela prosa de Guimarães Rosa. Essa centralidade se

justifica pela defesa de uma orientação historiográfica e crítica que se dê pela conformação de um sistema literário.

Continuando sua reflexão, Faleiros (2022b) aponta como a equivocação não pode ser pensada em termos de sistema, posto que, por desenvolver-se nesse espaço externo a jogos linguísticos díspares, ela tem como efeito a transformação, pressupondo não a adequação (assimilação), ou inadequação, de um objeto a um sistema prefigurado por categorias elencadas previamente, sendo essas correspondentes de um regime ontológico único – isto é, de um único *jogo linguístico*. Pelo contrário, como já visto com os debates acerca do animismo e da agência, a equivocação pressupõe a interlocução entre sujeitos, sendo sua sincronicidade não a confirmação de uma genealogia ou formação literária, mas, antes, como na vingança ameríndia, uma transformação que aponta para o devir, o futuro e o indeterminado. Assim, Fischer, ainda que crítico aos seus supostos *txais*, mantém como base uma mesma e única lógica – a da tradição sociológica, ocidental –, sem permitir-se a uma transformação cosmológica, pela transdução dos termos da crítica. Logo, na tentativa de incluir o perspectivismo “para a construção de outra história da literatura brasileira (o crítico prefere qualificá-la de ‘nova’)”, mantendo como medula de sua análise a noção de sistema literário, Fischer revela uma leitura das sistematizações de Viveiros de Castro que não parece “ter efeito algum em suas ferramentas conceituas, que seguem *indiferentes* às teorias cosmológicas” (FALEIROS, 2022b, p. 298, grifo do autor), fazendo com que ele nem se equivoque com os autores que escolhe para a interlocução, nem transforme, em termos cosmológicos, o olhar sobre a história da literatura brasileira. Nesse sentido, sua incursão crítica aproxima-se das de Haroldo de Campos, Silviano Santiago e João Cezar de Castro Rocha.

Espero que reste explícito que não é meu objetivo – tampouco o de Faleiros – reificar o movimento acusatório, como motor do pensamento moderno. Pelo contrário, as contribuições dos autores, sendo de suma importância para delinear o campo, não devem ser negligenciadas, e se a não concordância se faz presente, é igualmente verdade que o trabalho crítico atento a determinado rigor metodológico produz *insights* pertinentes e muito bem-vindos. É igualmente válido o debate em si; ou seja, lançar um outro olhar, renovado (transformado) para a história das formas literárias no território brasileiro. Não sendo esse o intuito dessa tese, trago a discussão, em primeiro lugar, para afirmar que, orientada por essa comparação cosmológica, a presente pesquisa, pesando o fato de ser uma análise sincrônica de quatro poéticas vivas no território brasileiro, não pretende inseri-las nesse enquadramento sistêmico. Antes, a mim interessa aquilo que a equivocação pode produzir como efeito no discurso crítico, seja pela

diferença entre ele e seus interlocutores poéticos, seja pela equivocação com o discurso antropológico, que, através da prática etnográfica, responde a um jogo linguístico distinto ao do crítico.

Ainda, entendendo a pertinência de novas leituras críticas do cânone – do qual a obra machadiana é exemplar –, há que se pesar que, na contemporaneidade, a emergência da atenção a poéticas indígenas e outras, que com elas se relacionam, traduz a urgência de repensarmos os aparatos críticos, a fim de não se reproduzir uma postura predatória, ao assimilar epistemologicamente tais produções, reduzindo-as aos nossos termos e encaixando-as, de forma violenta, nos limites do nacional e da ideia de sua formação. Este é o caso das poéticas centralmente em diálogo nesta tese, ainda que elas não resumam a necessidade. Ao contrário, as poéticas apresentadas até agora, sem serem o foco de análise aprofundada, evidenciam como não se trata de um conjunto pequeno ou esparso que escapa a esse modelo historiográfico. E, talvez, se, como alertado por Faleiros (2022b), fossem considerados os gêneros fundantes da chamada literatura brasileira, perceberíamos como, na verdade, essa busca pouco produtiva pela adequação de determinada poética a um sistema não é apenas uma questão contemporânea, posto que nos atravessa, enquanto área, fazendo com que muito do que os cantos, as modinhas, os mitos têm a nos ensinar tenha sido, historicamente, silenciado. Assim, os disparos críticos a partir de obras contemporâneas, que estabelecem entre si uma relação sincrônica, podem, até mesmo, nos fazer renovar o olhar diacrônico, se questionada a correlação entre diacronia e movimento dialético – isto é, se essas obras, de um passado mais ou menos distante, operarem sua *vingança*, nos auxiliando a, juntos, produzirmos furos nessa matriz epistemológica; furos esses voltados ao futuro, ao devir da crítica.

É o caso do também já mencionado *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015). De acordo com o pesquisador Eduardo Jorge de Oliveira (2020), retomando as relações entre tradução e xamanismo (cf. CARNEIRO DA CUNHA, 1998; CESARINO, 2011; FALEIROS, 2019), o livro, através da obliquação de vozes do discurso, “expõe as fraturas de uma sensibilidade etnográfica advinda do mundo moderno” (OLIVEIRA, 2020, p. 04). Dentre elas, está aquela que separa os discursos pela sua eficácia pragmática, confinando a ficção, o literário, ao terreno do irreal – separando, por conseguinte, o etnográfico do literário. Tal distinção, para ele, é posta em causa, pois *A queda do céu*, sendo o resultado de um longo e intenso trabalho etnográfico, derivado de uma relação de amizade e aliança, é, na mesma medida, um marco para a literatura – e, mais especificamente, para o que Oliveira (2020, p. 2)

nomeia como *literatura pós-etnográfica*⁴⁹, evidenciando como, no campo literário do nosso século, “as mais diversas técnicas da etnografia foram amplamente incorporadas nas artes e na literatura”. Ainda que a obra de Kopenawa e Albert seja exemplar ao debate, cabe dizer que ela não é a única – como começaremos a ver no capítulo seguinte, através das traduções de Cesarino (2011; 2013).

Contudo, prossegue o autor, isto não significa advogar por uma ou outra forma verbal, sobretudo, pesando-se o fato de os gêneros textuais – com seus aspectos morfológicos – serem determinados, a priori, pelo enquadramento ontológico do qual derivam e, ao mesmo tempo, multiplicam. A questão, sob outra mirada, é compreender como, em obras como *A queda do céu*, a poesia – isto é, a leitura da obra enquanto literatura, forma poética – se evidencia enquanto “técnica que permite o desenvolvimento de textualidades como forma de orientação no mundo [...] pela simbiose entre performance e ritual que transforma, renova e sacraliza” (OLIVEIRA, 2020, p. 5). Textualidades das quais se abduz agência. Ou, dito de outra forma, evidenciando o entrelaçamento das dimensões cósmica e comunitária (social), o enquadramento da obra como literária “ajuda a compreender a poesia como um campo de forças aberto à performance e ao ritual” (OLIVEIRA, 2020). Aqui, vale lembrar do anteriormente afirmado: a escolha por considerar o discurso mítico, assim como outros gêneros xamânicos, como próprio do poético e não do discurso filosófico. É isto que permite, diga-se, uma análise que não busca *pescar* elementos de literariedade em obras como a de Kopenawa e Albert, mas *mergulhar/habitar* o mundo que se faz presente em/com sua forma poética.

[As nossas palavras] são bem diferentes. São palavras de habitantes da floresta que nos ensinou *Omana*, e os brancos não as podem entender. Assim é. *Omana* e *Remori* resolveram que as gentes diferentes que tinham criado não deviam ter a mesma língua. Acharam que o uso de uma só língua provocaria conflitos constantes entre eles, pois as más palavras de uns poderiam ser ouvidas sem dificuldade por todos os demais. Por isso deram outros modos de falar aos forasteiros, e depois os separaram em terras diferentes. [...] *Omana*, *Remori* e os habitantes de *Hayowari* desapareceram de nossa floresta há muito tempo. Mas isso só aos olhos da gente comum. Pois os xamãs sabem que seus fantasmas continuam lá. Fazem dançar suas imagens e sempre dão a ouvir seus cantos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 233-234).

Não falamos a mesma língua, não compartilhamos das mesmas premissas, ensina o xamã yanomami. Isto não significa que nossos mundos são excludentes, e sim contíguos, pois, como também conta a mitologia yanomami, os brancos são igualmente criação de *Omana*, demonstrando, uma vez mais, como as leis da murta diferem das do mármore, visto que o Outro, com suas palavras próprias, é indispensável. É sobre isso que Faleiros (2022b; 2023) falava, ao buscar equivocarse, produzindo uma diferença – rasura – no campo crítico. Se as palavras de

⁴⁹ Sobre o conceito, ver também Oliveira (2022).

uma cosmologia animista, a palavra xamânica, são aquelas que fazem o que as palavras do discurso científico e crítico não fazem – *dançar suas imagens e dar a ouvir seus cantos* –, equivocar-se em tudo se difere de incorporá-las, querer devorá-las para assimilação. Nossas palavras produzem confusão. Nesse sentido, tanto Álvaro Faleiros quanto Eduardo Jorge de Oliveira (2020) pensam a tradução desde a equivocação xamânica, pois ela, enquanto prática – ou, penso, delineada em suas afecções –, produz essa diferença irreduzível, que, como a vingança indígena, aliança-se ao futuro, pelos vínculos estabelecidos, fazendo ver novas imagens. Nesse esteio, a tradução não é transposição de códigos, mas uma tradução de cosmovisões; não é um pastiche, nem pode ser pré-determinada por um sistema pautado por movimentos de causa e efeito.

Penso que a discussão se estende à crítica, ao se propor *traduzir* conceitos e noções poéticas de uma outra cosmovisão, pertencente a outra ontologia. Assim, essa não poderia ser uma tese *animista*, tampouco acredito ser possível (ou frutífero) pesquisadores como eu, branca, proporem uma leitura *perspectivista*, no sentido de assumir o ponto de vista xamânico, sem considerar a cosmovisão de que se parte, como apontado no começo do capítulo, com as palavras de Wagner (2020) sobre a importância de termos em conta que, antes de mais nada, aqui se dá o desejo de inventar a nossa própria cultura. E se, como Oliveira (2020) afirma, a leitura de *A queda do céu* enquanto interlocutor literário nos permite focar seus aspectos rituais, talvez num desejo de que, aos nossos olhos, as imagens também possam dançar, o crítico segue argumentando como, diante desse cenário, dessa “lente de leitura” (OLIVEIRA, 2020, p. 12), se apresenta como positiva e produtiva a aproximação da crítica à antropologia, repensando a forma de lidar com essas textualidades:

[...] a literatura precisa estar fora de si, isto é, [...] estabelecer ramificações etnográficas não para negociar com a antropologia métodos de estudo de campo, mas para estabelecer ao longo de percursos textuais releituras das hierarquias contidas nas suas próprias heranças canônicas. [...] Assim, estar fora de si pode ser um modo de alterar ritmos codificados aos limites do esgotamento de possibilidades de leitura. [...] À luz do livro de Davi Kopenawa e Bruce Albert, novas formas de ler ajudam a compor um repertório de técnicas para sonhar com olhos abertos. Do mesmo modo, talvez seja necessário sublinhar a existência dos sujeitos que, de perto ou de longe, vão imprimindo energias vitais trocadas entre as comunidades humanas e não-humanas, espíritos, a terra e o cosmos (OLIVEIRA, 2020, p. 14).

Ao dizer que a aproximação entre os campos não se deve a uma negociação de *métodos de estudo de campo*, entendo que Oliveira procura elucidar que o cerne da questão é o equivocar-se (“estar fora de si”), e não uma transposição de técnicas – como para um estudo em torno de uma poética oral específica. Já ao apontar a necessidade de *sublinhar a existência de sujeitos*, enxergo uma aproximação do que foi conversado ao longo do capítulo: desde a

compreensão do mundo como uma malha, em que as energias vitais (enquanto fluxo de materiais) se enredam em nós, *num parlamento de fios vivo e em constante transformação* (INGOLD, 2012; 2015), passando pela concepção de sujeito dos povos indígenas e, na mesma medida, pela possibilidade de abdução de agência através da leitura dessas textualidades. Produzir uma leitura crítica, como desejo de *sonhar com os olhos abertos*, liga-se ao fazer antropológico não em seu projeto moderno de catalogar informações sobre culturas exóticas, mas nessa mirada renovada pela virada ontológica, como maneira de, pela leitura, tecer uma relação pautada na diferença.

Nesse sentido, tendo em vista as considerações sobre a dimensão preposicional do sujeito e sua obliquação, Nodari (2015) também objetiva uma aproximação ao campo da Antropologia, ao apresentar a ideia de *antropologia especulativa* como exercício da crítica. Para o autor, “poderíamos dizer que se a antropologia cartografa mundos possíveis, [...] aquilo que na literatura cartografa são mundos inexistentes, sendo uma cosmografia comparada das perspectivas *extra-mundanas*” (NODARI, 2015, p. 81). Essa distinção entre os tipos de mundo, todavia, não se apresenta como irreconciliável, pois “o saber antropológico brota desta dimensão intersticial em que a perspectiva se transfere de um meio (subjetivo) a outro (objetivo)”. A isso, soma-se a compreensão de que o caráter ficcional da obra literária “não designa a falsidade, mas o encontro ontológico entre modos – entre atual e possível, existente e inexistente – em que estes se redefinem reciprocamente” (NODARI, 2015, p. 82). Ao se dar nesta *dimensão intersticial*, externa a si mesma, o saber antropológico lança mão da imaginação, fazendo com que a prática etnográfica – e, em específico, a equivocação – seja sublinhada enquanto ato criativo. Junto a isso, a compreensão da obra literária como essa *zona pré-agenciada*, em que se dá o encontro ontológico, converte-se em aposta numa crítica, que, sendo uma lente de leitura, como pensado por Oliveira (2020), é “ler os textos dos mundos, compor suas tessituras, desfazê-las (tirar consistência) e refazê-las (devolver consistência)” (NODARI, 2015, p. 83).

Assim, puxando a ponta de abertura do capítulo, e tendo em mente sobretudo as elaborações de Descola (2023), não se trata de, na leitura crítica de um poema (tal como de um canto xamânico), questionar se aqueles sujeitos (as agências abduzidas) são sujeitos *reais*, mas, relembando Stengers (2017), compreender que eles pertencem a um meio (a um contexto enunciativo) que *não responde às demandas racionais*, nos fazendo *testemunhar aquilo que não somos*. E por isso as flores do poema de Alberto Caeiro não precisam ser lidas apressadamente como metáfora da cultura ou da natureza inerte. Também nós precisamos

aprender a fazer perguntas mais inventivas aos agentes com os quais nos encontramos na leitura. Logo, entendo essa aproximação da prática antropológica principalmente através do desejo de “regenerar os meios envenenados [os da crítica]”, correndo riscos, contaminando-se com a magia como “arte da participação” (STENGERS, 2017). Por isso, o último ponto desse capítulo, a seguir, dedica-se ao corpo.

A equivocação do antropólogo não se dá no mundo das ideias. Pelo contrário, se a experiência e a participação são centrais ao debate, a prática etnográfica se inventa no/pelo corpo, como será abordado melhor através da etnografia de Pedro Cesarino (2011) – mas é algo que já se depreende no relato de Albert (2015a; 2015b). O corpo, numa dinâmica voltada ao sentido, à desvocalização da palavra, mesmo a poética, através da sobreposição da escrita, é, no mais das vezes, negligenciado ao se considerar uma pesquisa nos Estudos Literários. Não se trata, de maneira análoga ao dito por Oliveira (2020), de transpor as ferramentas metodológicas de uma área à outra, mas de entender que essa obliquação do sujeito, assim como a abertura ao mundo, é algo que se radica – e se transforma – no corpo, como visto ao conversarmos sobre o perspectivismo ameríndio. Ademais, o corpo liga-se de imediato a um elemento que, vez ou outra, se fez presente no capítulo: o aspecto performático da linguagem e seus efeitos (e eficácia) pragmáticos. Voltaremos, nos capítulos seguintes, à comparação com o pensamento ameríndio, mas, por agora, e como forma de conclusão desta parte do percurso, me dirijo, ainda que brevemente, às contribuições bem-vindas da performance.

2.3.1 Aprendendo com o corpo

Gosto de imaginar todo esse percurso, desde a abertura da tese, como um ato de *ganhar corpo* composto por muitos gestos, antes de, finalmente, me encaminhar ao diálogo com os corpos por mim convidados a essa reunião – e, daí, a outros gestos vindouros. A experiência ayahuasqueira é, prioritariamente, uma prática incorporada, envolve a toma de uma substância, a disposição corporal indicada, a abertura para os efeitos imprevisíveis; não é possível determinar de antemão o que se verá, sentirá, se se fará uma limpeza, se se sentirá sono. É, na mesma medida, uma experiência psicoativa, em que não apenas o campo da percepção é alterado, como todo o contexto situacional, instaurando um outro espaço-tempo (o do ritual, nos casos aqui estudados), regulado por mediações não operantes no espaço-tempo cotidiano. Por isso, desde o desenho da pesquisa, compreendi que a abertura à participação era não somente uma questão metodológica, mas epistêmica. Isto é, os significados depreendidos da participação em determinado contexto não são necessariamente replicados em outro, de forma que a presença em um ritual do Santo Daime não me permite saber o que é experimentar um

ritual xamânico, e vice-versa. Entretanto, a forma de conhecer, através do corpo, da prática incorporada, em ambos os casos, me permite estar suscetível a um paradigma epistemológico outro, que não aquele dominado pela semântica desvocalizada, incorpórea.

Mas esta, como se sabe, não é uma pesquisa sobre oralidade. Existe, portanto, um outro tipo de experiência, ao longo dos anos do doutorado contígua às idas em cerimônias do Daime, que é a de leitura. Não a leitura em geral, mas do conjunto de poéticas com as quais dialogo. Ora, a primeira leitura que fiz de *Seiva veneno ou fruto*, de Júlia de Carvalho Hansen (2018), foi anterior à minha primeira experiência ayahuasqueira, por exemplo. Nesse momento, e em todos os outros que seguirão, em que li e reli não só esse livro, como as traduções de Cesarino (2011; 2013) e *Caracol de nós*, de Álvaro Faleiros (2018), eu não tinha um corpo? Ou minha percepção, e atenção, se dava da mesma maneira que no espaço-tempo, quando eu executo atos que, ainda que sejam partícipes dessa *invenção da cultura*, me parecem automáticos? Não há, na leitura, contexto situacional? E mais: sendo a questão do sujeito pronominal, assumindo função dêitica, como pensá-la apartada desse corpo, ainda que ele não se situe num ritual xamânico de fato? Tais perguntas podem ser respondidas, num primeiro momento, e em partes, pela performatividade da linguagem, tal como elaborado por Austin, mas o que proponho é pensar nessa relação – que é, por fim, delineada pela interação e a abdução de agência – através da performance, do ato performativo, no qual a palavra faz parte – tendo maior ou menor destaque – ainda que, em seu aspecto semântico, não a determine. Por isso, entendo ser importante me explicar melhor, elucidando o que estou chamando de performance.

Como expresso por Diana Taylor (2023), a performance, enquanto arte, surge nas décadas de 1960 e 1970, apesar de trabalhos anteriores já poderem ser considerados, retrospectivamente, como performances – e a professora do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York utiliza precisamente exemplos brasileiros, para pensar nesses percursores: Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Lygia Clark. De toda forma, o surgimento da “arte da performance” é definido pela “demanda generalizada pela centralidade do corpo vivo em uma ampla gama de práticas de arte” (TAYLOR, 2023, p. 59), tendo suas bases em diferentes formas artísticas, como as artes visuais, mas, na mesma medida, as artes cênicas e a conceitualização da performance pela etnografia (TAYLOR, 2013). As performances são de difícil definição pela presença ou ausência de algum traço específico, como a utilização de determinado objeto ou técnica. Na verdade, para existir, elas requerem “apenas o ato (e às vezes a presença) do performer e do seu público” (TAYLOR, 2023, p. 66). Politicamente, faz-se importante destacar, “a performance também desempenhou [desde seu

surgimento] um papel importante ao romper barreiras políticas, institucionais e econômicas que excluía artistas sem acesso a teatros, galerias, museus e outros espaços elitistas da arte”, fazendo com que “o político pudesse ser entendido mais como uma ruptura e um desafio do que como uma postura ideológica ou dogmática” (TAYLOR, 2023, p. 63; 64).

Contudo, a performance, enquanto conceito e expressão, não se restringe a uma forma artística, conformada historicamente. Nas palavras da autora (TAYLOR, 2023, p. 21; 26, grifo meu):

A performance [...] tem muitas vidas, e pede aos espectadores que ajam, reajam, façam algo, *mesmo que esse algo não seja nada*. Performance gera seu próprio poder. Práticas incorporadas podem ser usadas para solidificar, analisar e desafiar estruturas de dominação. [...] A performance nem sempre tem a ver com a arte. É uma prática ampla e de difícil definição e contém inúmeros, e às vezes conflitantes, significados e possibilidades.

Assim, a performance, enquanto prática incorporada, *tem muitas vidas* para além da arte, fazendo com que rituais, mas igualmente, dentre tantas outras ações, possam ser tomadas como performance. Considerando a necessidade desse outro, espectador ou paciente, pensando uma vez mais com Gell (2020), central para o reconhecimento e igualmente para a completude/existência da performance, há que ter-se em conta como ela é, ao mesmo tempo, o fazer e “uma coisa **FEITA**”, criando uma tensão “entre o **FAZER** e o **FEITO** – passado e futuro” (TAYLOR, 2023, p. 29; 30, grifos da autora). Logo, de acordo com essa perspectiva, a performance traduz a tensão entre o ato de fazer (que se dá no momento do agora) e o feito, acabado. Ora, pode-se pensar nesses termos para uma performance xamânica, como um ritual de cura, em que se tensiona o próprio momento do ritual e o efeito do próprio poder gerado pela performance, dada a sua feitura – no caso, a cura. Analogamente, pode-se pensar as artes performáticas, que, independentemente de sua duração, assumem o aspecto de feito, após terminada. Isso, Taylor (2023) chama a atenção, faz com que a performance não seja, como muito se pensa, definida pela efemeridade, ou pelo ato único, original. Pelo contrário, ela nos convida a pensar a performance como “um repertório contínuo de gestos e comportamentos que são reencenados ou *reativados* repetidamente, muitas vezes sem que estejamos ciente deles” (TAYLOR, 2023, grifo meu).

Muitas vezes sem que estejamos ciente deles: a performance “depende de como enquadrarmos o evento” (TAYLOR, 2023, p. 47). Para explicar essa proposição, a autora recorre à distinção feita por Richard Schechner: a diferença entre aquilo que *é* performance e aquilo que pode ser entendido *como* performance. Portanto, eventos como uma eleição, ou o pronunciamento de um discurso do presidente de uma mineradora, por exemplo, podem ser

lidos como performance, ainda que não o sejam. Mas, ela alerta, “a barra diagonal no **É/COMO** é escorregadia e muda com o tempo e segundo o contexto”, e seus exemplos instigam a reflexão: “Desobediência civil?! Resistência?! Cidadania?! Gênero?! Raça?” (TAYLOR, 2023, p. 46, grifo da autora), dentre outros, terminando com uma dúvida que é, acredito, uma provocação produtiva – “Ou são **AMBOS** ao mesmo tempo?”. O ponto crucial, assim, é o enquadramento, o contexto, com suas mediações, que faz com que, através da coparticipação (“os corpos dos artistas e dos observadores-participantes”), se perceba não somente o evento (o fazer ali em jogo), como também se reative, nos participantes, “um repertório existente de gestos e significados” (TAYLOR, 2023, p. 69). Nesse sentido, os eventos citados (eleição, discurso) não seriam menos performance, apenas não são lidos corriqueiramente *como* performance. Dessa forma, é frutífero considerar o contexto que enquadra os eventos (o fazer e o feito) desde as elaborações de Wagner (2020), que, através de analogias e da inconformidade entre contextos díspares, em seu movimento, criam a cultura.

Talvez por isso seja tão imprecisa a definição daquilo que é performance e daquilo que pode ser lido como tal. Ou seja, votar em uma eleição reativa um repertório de gestos e significados, sobrepondo contextos homólogos, traduzindo-se em uma ação *transparente*, enquanto uma performance artística que rearranja a relação entre esses contextos – o real e o instaurado – pode ser facilmente identificada enquanto tal. Isso não significa, todavia, que haja uma oposição entre esses mundos ou contextos; pelo contrário, estabelece-se, entre eles, uma relação de contiguidade. Vejamos, juntos, um exemplo entendido como arte performática. Apresentada por Taylor (2023, p. 81) em seu livro, de nome *Cruci/Fic[a]ção*, a performance é assinada por Roberto Sifuentes: “Dois homens crucificam-se na fronteira entre os Estados Unidos e o México, deixando instruções escritas ao público para que os baixe das cruzes. O público sabe que é uma performance e, seguindo convenções teatrais, assume que ninguém deve intervir”.

Sifuentes, acompanhado por um homem não nomeado por Taylor, não é indiferente ao contexto em que se instala (o enquadramento da fronteira, com seu repertório de gestos), mas cria um outro contexto, instaurando-o não como espaço-tempo independente. Atendendo à lógica própria, demandando outros atos, ao ser executada naquele lugar (e, aqui, espaço e lugar não são exatamente sinônimos), se cola a ele. Evidência dessa contiguidade, aliás, é o efeito produzido pela ação dos *espectadores*, ao não intervirem na crucificação em curso: os artistas desmaiam. O desmaio é performance? Seus efeitos incidem e transformam qual contexto? A sua realidade não é alterada por ser uma performance? Percebe-se, com isso, não somente que

há um trânsito entre esses contextos contíguos, como, na mesma medida, a centralidade do espectador, que se relaciona, completa a ação iniciada pelo performer. A artista performática e pesquisadora da área Eleonora Fabião (2004, p. 4), em entrevista, aproxima-se de Taylor (2023), ao abordar tal centralidade: “Interesso-me pela criação conjunta do sentido, à medida que o evento acontece, como parte de um todo. O *performer* sugere um mote e funda um espaço-tempo relacional; ao invés da transmissão de determinada mensagem, valorizo a geração imediata de sentido”.

O aspecto relacional, mais que na fala de Fabião, pode ser apreendido pelas suas performances, que, privilegiando o espaço da rua, a partir de um programa pré-estabelecido (cf. FABIÃO, 2013), se abrem ao imprevisível. Exemplo disso são as duas ações de sua *Série precária: Toco Tudo e Troco Tudo*, delineadas pelos seguintes programas, executados nas ruas de Montreal em junho de 2014:

1) TOCO TUDO.

Programa: tocar tudo: com pontos de partida e chegada pré-estabelecidos, caminhar de olhos fechados. Aceitar ajuda. Tocar e ser tocada.

2) TROCO TUDO.

Programa: trocar tudo: aproximar-me de pessoas e perguntar se querem trocar alguma coisa comigo. A ação só se conclui quando tudo o que vestia e carregava no início do percurso for trocado.⁵⁰

O aspecto relacional não exclui a intencionalidade da artista, expressa em seus programas – estes que, observa-se, são estruturados pelas sentenças injuntivas, não havendo espaço para enunciados analíticos (é o fazer que importa). Ela, contudo, é incapaz de prever como as pessoas irão reagir, o que inclui, como já apontado por Taylor (2023), não fazer nada: não é coparticipante da performance apenas aqueles que ajudam Fabião, em *toco tudo*, ou os que aceitam trocar com ela alguma coisa. São, igualmente, os que passam e apenas olham, os que evitam o olhar ou recusam interação direta, os que potencialmente podem lhe fazer mal. Um comentário *relacional*: a escolha por avançar no debate com essa série em específico deveu-se, prioritariamente, a ela sempre me emocionar. Sem ter estado presente no *fazer*, em ato, todas as vezes que a retomo como *feita* – por textos, como seus programas, ou fotografias – me afeta imaginar essas interações, as negociações de sentido envolvidas no toque e na troca, o corpo da artista que, sabendo o caminho que será percorrido, é incapaz de prever o que ocorrerá. Também, porque ela ensina, em sua sutileza, que a força política e o poder da performance não a obrigam a ser disruptiva, promovendo determinada sensação – pelo choque ou catarse –, que,

⁵⁰ Informações retiradas do site do Instituto Hemisférico de Performance e Política, do qual Diana Taylor é diretora fundadora. Para ver fotografias da performance, cf.: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc14-urban-interventions/item/2372-enc14-ui-fabiao-tudo.html>. Acesso em: 26 mar. 2024.

precisamente, se deve à relação que se instaura, demandando, somente, a presença de dois ou mais corpos. No caso da performance de Fabião, corpos humanos, mas, como afirma Taylor (2023), a presença física do artista não chega a ser uma exigência para que a performance exista, e, tendo em vista as cosmovisões animistas, considera-se que a reflexão não se restrinja a corpos humanos.

Até aqui, acredito ter ficado explícito que essa breve interlocução com o campo dos Estudos da performance se deve, primeiramente, ao fato de muitas das poéticas ayahuasqueiras serem orais, práticas incorporadas das quais o corpo é indissociável. Por isso, vemos na literatura etnográfica ameríndia – mas igualmente, como veremos adiante, naquela que se dedica ao Santo Daime – a incongruência de se estudar os cantos apartados da dança, das pinturas e indumentárias, dos elementos rituais. Assim, compreendo que, ao conversarmos sobre equivocação, ou obliquação, não podemos perder de vista que não se trata de operação analítica, racional, pois o deslocamento proporcionado não é metafórico, mas cosmológico. E é no corpo que isso se dá. Logo, para além da performatividade do enunciado, entendo estar em jogo, quando da escuta/participação de um canto, a vivência *senciente* nesse enquadramento maior, tendo em vista que, como dito por Fabião (2004, p. 8), “o ‘corpo da relação’ é um campo de forças compartilhadas que compreendo como ‘presença’. A presença se dá entre os corpos atentos e não em corpos”. Ou seja, a presença – manifestação do poder da performance – não é monopólio de um (artista/xamã) ou outro sujeito, mas esse campo de forças – imagino uma *malha* – que se dá no *entre* corpos. Leio esse *entre* junto a Faleiros (2013; 2022b; 2023), como espaço de exteriorização. Afinal, Sisfuentes crucificado na fronteira parece propor essa circulação que, sendo enunciativa, é igualmente corpórea: ele, sem deixar de ocupar o lugar de performer, ocupa a posição do migrante na fronteira e, ainda, a figura simbólica de Cristo, criando esse espaço externo, rasurando essa significação substantiva do eu. Os demais, envoltos nesse *campo de forças*, são convidados a fazer o mesmo.

A aproximação entre as reflexões da área e do que vem sendo discutido, porém, não é ocasional. Para Taylor (2013; 2023), a performance é, sobretudo, um fazer ontológico, uma vez que, fundado na relação, impossibilita pensar o indivíduo fora do mundo, não somente apresentando em alta voltagem a dimensão criativa e relacional do ser, como constituindo “um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento” (TAYLOR, 2013, p. 21), através da sobreposição de contextos e da atualização do repertório de gestos e outras práticas incorporadas. É dessa dimensão ontológica que se depreende, ademais, que a “performance é uma prática e uma epistemologia, um fazer criativo, uma lente metodológica,

uma forma de transmitir memória e identidade e uma forma de compreender o mundo” (TAYLOR, 2023, p. 55). O corpo, com seu caráter senciente/perceptivo, enquanto episteme, não somente produz conhecimento como ensina, transmite, não sendo dado primário ou residual. Dessa forma, não se trata de utilizar o corpo como trampolim retórico para construir um argumento que não o contemple, mas de vivenciar/conhecer como ele “é experiência transcendental e experiência conceitual e [...] elas existem em reciprocidade” (FABIÃO, 2004, p. 6). Novamente, recorro d’*A queda do céu* e a episteme yanomami, indissociável do corpo, assim como o que o livro, em si, ensina, posto que liga-se diretamente à relação entre seus autores, com seus corpos, com suas epistemologias díspares.

A questão que se apresenta, portanto, já em vistas à leitura crítica vindoura, é a seguinte: conquanto a presença do corpo se faz explícita na prática tradutória de Pedro Cesarino, fazendo parte de sua prática etnográfica, e também na minha leitura dos hinos do Santo Daime, tendo em vista a experiência como visitante em alguns trabalhos espirituais da religião, como entender sua presença na relação com os poemas de Júlia de Carvalho Hansen e Álvaro Faleiros? Aliás, a pergunta engloba até mesmo as traduções de Cesarino, porque, aqui, não penso num corpo outro, mas o meu, na posição de pesquisadora, que se propõe a conhecer. Deslizando nessa barra do *é/como* performance, sem desejar um ponto fixo, para além do efeito performativo do enunciado poético, e considerando toda a discussão feita, não seria o caso de ter em conta, na mesma medida, este fazer no qual o poema se inclui, que é a leitura? Isto é, se, ao debruçar-me sobre determinadas poéticas ayahuasqueiras, a performance como um todo será considerada, a fim de apreender significações, mas, em especial, para aprender sobre como conhecer essas poéticas, entendo ser frutífero fazer o mesmo movimento metodológico com a leitura dos poemas escritos – sopesando, nesse movimento, as distinções ontológicas, nos termos expostos por Descola (2023).

Levando a sério a abdução de agência, de partida, tem-se que esse enquadramento da performance atende ao seu pré-requisito: a relação com um outro. E, é interessante notar a ambiguidade da posição de proponente da ação – o poema que faz ver um mundo, essa *zona pré-agenciada*; o leitor e sua iniciativa de ler o poema. Por óbvio, essa concepção, que privilegia olhar a leitura como prática incorporada, esbarra em toda a racionalidade e primazia semântica da palavra, em detrimento da voz. A leitura silenciosa é símbolo desse corpo disciplinado, *suporte* para a mente, tida como o que realmente importa. Tal processo é um dos elementos que subsidia posições teóricas que distinguem, de maneira acentuada, os domínios do ao vivo, das práticas incorporadas, e do sentido imposto pela palavra escrita. Esse é o caso de Taylor (2013;

2023), com quem dialogamos, ao diferenciar, ainda tratando do processo de produção/transmissão do conhecimento, os repertórios da performance dos arquivos produzidos pelas mídias e pela palavra escrita. Não é o caminho que escolho, por compreender que, mesmo na leitura silenciosa, cabeça baixa, postura relaxada, o corpo ainda está lá – aqui –, produzindo efeitos, sentidos, conhecimentos; ensinando. Acredito que isso tenha a ver com a função mágica da linguagem, anômala, não porque excepcional, mas porque se confunde com a própria noção de vida e de linguagem.

Por esse motivo, aproximo-me das ideias de Paul Zumthor (2014, p. 37), ao dizer que “entre a performance – tal qual observamos nas culturas de predominância oral – e nossa leitura solitária e silenciosa, [...] [há,] em vez de corte, uma adaptação progressiva”. Tendo como base seus estudos acerca da oralidade (cf. ZUMTHOR, 1997), Zumthor discorre como, apesar de, em aparência, serem dissemelhantes, a performance e a leitura têm em comum, precisamente, o seguinte traço distintivo, em contraste com as experiências em que predomina o sentido: o engajamento do corpo – sendo que “o que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo” (ZUMTHOR, 2014, p. 38). A distinção estaria, em um primeiro momento, no ato da leitura eliminar as particularidades da oralidade, do ao vivo, como a unidade e simultaneidade dos sentidos, o estar situado em um enquadramento. Na leitura, estes elementos desapareceriam, sobrando, contudo, um desejo do corpo em restabelecer essa unidade, “por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação” (ZUMTHOR, 2014, p. 66). Esta busca pela restituição do que se perde, por sua vez, está intimamente ligada à procura do prazer, do poético no texto. Tendo em vista esta diferença, que parte de uma mesma vontade, o autor coloca:

Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença (ZUMTHOR, 2014, p. 68).

Zumthor (2014), assim, aponta para a continuidade entre as experiências justamente pela presença desse outro ser, uma voz com a qual se dialoga, acarretando, pela relação, o comprometimento do *conjunto das energias corporais*. Contudo, ainda que compreenda e concorde que a leitura se efetive pelo desejo, gostaria de pensar a citação do autor em diálogo com nossa conversa pregressa. Ora, subsistir uma presença no texto escrito implica, primeiro, que exista esse outro, e, segundo, que ele aja, produza essa voz à qual se adere. Portanto, interpreto a fala de Zumthor ligada à abdução de agência, considerando a leitura poética

marcada pelas transformações que esse tipo de enunciado produz. Desde o ponto de vista aqui constituído, significa dizer que, sim, a intensidade da presença, a forma como ela se manifesta, varia, pois as agências envolvidas são distintas, e vinculadas a suas ontologias – as mesmas que ela dá vida, multiplicando. Mas, esse processo não se deve – ao menos não exclusivamente – ao desejo, e sim ao fato de tratar-se, num movimento de alterocupação, de seres fazendo coisas, se equivocando mutuamente na leitura.

Isto, aliás, está de acordo com a concepção de Zumthor (2014, p. 16) sobre poesia, pois, no momento em que a análise se volta para o corpo, instiga-se uma ruptura com o olhar etnocêntrico, que limita a poesia à tradição europeia, e não como algo “da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”. Logo, entendendo a leitura enquanto performance pelo encontro de vozes, através da produção de presenças distintas, o crítico igualmente se avizinha ao que vem sendo discutido, ao definir não haver, em sua proposição, “objeto em si [...]. Só há uma relação entre o sujeito pesquisador e aquilo a propósito de que ele se interroga” (ZUMTHOR, 2014, p. 92). Ou, diria eu, uma relação entre o sujeito pesquisador e aqueles com os quais ele dialoga – seja inventando novas perguntas, seja aprendendo a ouvir as perguntas que seu parceiro, inventivamente, coloca. De sorte que, nesse desenho epistêmico e metodológico, entende-se que a percepção na experiência literária não é uma ideia abstrata, pois não há leitura *incorpórea*, mas leitores – não em genérico, mas com o peso de cada um –, dado que “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, 2014, p. 27).

Esse peso sentido na experiência, por conseguinte, faz com que a relevância do corpo na experiência literária nos faça apreender com maior atenção os efeitos, as percepções, vivenciadas na/pela leitura. Assim, ainda que essa pesquisa não tenha isto como objetivo central, cabe, como última discussão, compreender melhor essa produção de efeitos a partir das reflexões proporcionadas pela teoria de Gumbrecht (2007; 2010) acerca da produção de presença na experiência poética. O autor, para definir o que nomeia como *presença*, chama a atenção para “essa sensação de ser a corporificação de algo” (GUMBRECHT, 2010, p. 167), trazendo consigo uma relação espacial intrínseca, uma vez que “o que é ‘presente’ para nós [...] está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos” (GUMBRECHT, 2010, p. 38). Por extensão, a produção de presença perpassa a capacidade de produzir tal “tangibilidade (espacial)”, através de uma materialidade, percebida nos corpos, produzindo os ‘efeitos de presença’” (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39). E, voltando-se à poesia, diz:

A poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido – nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão

hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. [...] as formas poéticas estão numa situação de tensão, numa forma de oscilação com a dimensão do sentido, [...] um promissor ponto de partida em direção a uma reconceitualização geral da relação entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010, p. 39-40).

Para o autor, as experiências com o/no mundo (e seus distintos signos) se dão através desses dois tipos de produção, de sentido – ligada à apreensão racional/mental, e ou/conceitual, de algo – e a de presença – vinculada à tangibilidade espacial, ao tornar um outro apreensível, nela, por aquilo que produz no corpo, por meio dos cinco sentidos. Gumbrecht (2010) se adianta em ressaltar que nenhuma experiência produz apenas sentido ou presença, sempre havendo relação entre os dois tipos de efeitos. Isto, contudo, não invalida o fato de sociedades com cosmovisões distintas atribuírem *peso e espaço* distintos aos efeitos. De maneira demarcada, percebe-se que, enquanto o pensamento moderno privilegia de forma predatória o sentido, as cosmovisões ameríndias radicam sua episteme no corpo. Os efeitos podem ser variados e, uma vez mais, irão remeter não apenas à ontologia que conforma a experiência, como serão minimamente enquadrados pelo contexto da experiência. É considerando tais aspectos que Gumbrecht (2010) afirma a força do poema, que, produzindo seus efeitos de sentido – sabemos, o significado de um dístico pode render uma vida de palimpsestos críticos –, de uma maneira muito própria, faz resplandecer seus efeitos de presença, informando primeiro ao corpo, pelo corpo, no corpo – e é só reativarmos nossa memória corporal, de quando lemos um poema que nos pegou, ou nos pega reiteradamente, seja pelo estranhamento, o desconforto ou a emoção condoída, para sabermos do que o crítico fala.

Uma pequena anedota. Na minha época de graduação, havia uma piada interna à minha turma de literatura, que era dizer *um poema não se lê só uma vez*. Essa era uma máxima de uma professora de Literatura Portuguesa já aposentada à época, dando forma à seguinte cena, costumeira: quando algum professor nos apresentava um poema pela primeira vez e em sala, e pedia para que alguém o lesse, ao terminar a leitura, um outro alguém dizia não ter entendido e pedia para que a leitura se repetisse, ou alguém se pronunciava: *alguém entendeu?* Não. Afinal, *um poema não se lê só uma vez*. Engraçado pensar, agora, retrospectivamente, que não queríamos ler o poema em voz baixa, ou correr para analisá-lo. A brincadeira tinha a ver com compreender os efeitos de sentido pela escuta, reatualizando a ação, evocando uma vez mais aquelas presenças. Igualmente curioso recordar que, antes da frase, sobretudo em alguns casos, ao final da leitura, ficava um silêncio. Era um lapso, uma temporalidade fugaz (GUMBRECHT, 2010), própria dos efeitos de presença, que transforma, afeta, sem precisar se explicar. Para isso, me parece, não é preciso uma segunda vez, ainda que, se ela ocorre, não é repetição

mecânica, não exclui a produção de presença, pois não é cópia do momento passado, mas reatualização.

Encerro meu argumento com essa anedota, pois, nessa tese, me proponho a ler os poemas uma vez mais, e de novo, de forma que não é correto afirmar ser uma investigação que se debruça exclusivamente sobre o corpo, ou sobre o regime poético como performance. Acredito que, orientada pela presença categórica da ayahuasca, o central é produzir uma leitura crítica que seja sensível/afetada à/pela participação, a experiência, nessa tradução de sentidos, efeitos e equivocação de posições enunciativas. Isto perpassa o corpo, o fazer, e por isso ele é considerado aqui, com a presença do outro produzindo seus fascínios (cf. GUMBRECHT, 2007) nesse corpo que lê e pesquisa, buscando aprender com as poéticas ayahuasqueiras, minhas parceiras. Efeitos de sentido e de presença, ondulando, juntos, pois nós estamos presentes, cocriando esse espaço externo a nós. É dessa malha de fios que dispara essa pesquisa.

Um fio num nó de fios, como o da aranha secretado pelo corpo, que, sem estabelecer uma causalidade, expressa as possibilidades, abertas ao imprevisível, de relação com um outro, estendendo-se ao meio, igualmente vivo. O desejo de inventar a própria cultura, *contaminando-se* com a magia e o xamanismo e, com isso, reativar o poder do corpo, mesmo quando da leitura silenciosa. E, na mesma medida, lembrar que todo o repertório de gestos, sensações e ensinamentos sutis aprendidos nas minhas experiências com a ayahuasca em nada se dissocia da teoria exposta no capítulo. Pelo contrário, é difícil expressar o quão mais fácil me pareceu compreender diversos conceitos das páginas anteriores através dessas vivências, não por um sentido pré-determinado, mas, ao menos, pela experiência imediata que confirma não estarmos sós, que o mundo é povoado e que a metamorfose antecede à substância. E, se a minha pouca experiência ao vivo, nas páginas seguintes, não é suficiente para compreender todas as respostas de meus parceiros nessa empreitada, assim como as vozes teóricas não o são, é importante dizer que essa investigação conta com a imaginação, a fim de preencher os vazios. Faz parte do esforço e desejo que essa tese contribua minimamente num movimento de *trazer a crítica de volta à vida*, o que passa, acredito, por afastarmos o olhar sistêmico e historiográfico, ou mesmo o lírico, e, aprendendo com os agentes que nos acostumamos a chamar de objetos, criarmos.

3 PALAVRA XAMÂNICA EM TRADUÇÃO: OS CANTOS MARUBO POR PEDRO CESARINO

O surgimento terminado
Vento de lírio-névoa
No vento planam
E planando pensam

“Os nascidos depois
Nas outras épocas
Onde será que
Poderão viver?”

A formação do Céu e da Terra, por Pedro Cesarino (2013, p. 48)

As traduções de Pedro de Niemeyer Cesarino⁵¹, sobre as quais passo agora a refletir, são fruto de sua tese de doutorado, defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (RJ), em 2008, publicada em 2011 como livro intitulado *Oniska – poética do xamanismo marubo*, edição à qual recorro. Após a publicação da investigação etnográfica, o autor também lançou *Quando a Terra deixou de falar* (2013), em que reúne traduções dos cantos míticos marubo, os *saiti*, apresentando ligeira revisão de alguns apontamentos sobre a prática tradutória, em relação ao elaborado em sua tese (FALEIROS, 2019). Seu trabalho de tradução se deu em torno da poética dos Marubo, como o título *Oniska* anuncia, localizados na Terra Indígena Vale do Javari (AM) – na Floresta Amazônica. Por isso, como não poderia deixar de ser, para travar uma primeira interlocução com esta poética tradutória, trarei aspectos gerais da cosmovisão marubo, voltando-me justamente às elaborações etnográficas do antropólogo e buscando compreender categorias estruturantes, como a de pessoa, mas, na mesma medida, elementos centrais do conjunto de poéticas, cotejando-os com o discutido no capítulo anterior.

Entendo este ser um passo indispensável, por esta compreensão ser um distintivo das traduções de Cesarino (2011; 2013). Como ele mesmo assinala, seu trabalho se situa num contexto marcado por um lastro de traduções etnográficas diversas vezes pouco preocupadas com as questões formais⁵² das artes verbais estudadas. Por outro lado, é sabido que o campo da

⁵¹ Pedro Cesarino, além de pesquisador, tradutor e professor do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, é autor dos romances *Rio acima* (2016) e *A repetição* (2023).

⁵² Cesarino (2013, p. 14) explica que as traduções etnográficas, “até então afuniladas no literalismo, na redução à prosa corrida e ao menosprezo das qualidades rítmicas e discursivas das expressões orais”, passaram por transformações a partir das décadas de 1970 e 1980, passando “a se valer de uma perspectiva multidisciplinar ao combinar com a etnomusicologia, a etnolinguística e a etnografia para revelar uma série de características das artes verbais das terras baixas [até então pouco exploradas] que permaneciam obscuras ou pouco exploradas”. Sobre isso, vale lembrar da já mencionada expansão dos estudos etnográficos sobre a Amazônia (VIVEIROS DE CASTRO, 2013b), pela aproximação entre os períodos.

literatura brasileira, e dos Estudos Literários, construiu uma relação problemática com as artes verbais indígenas e seus arcabouços epistemológicos. Como aponta Lúcia Sá, pesquisadora pioneira das “literaturas da floresta”, em entrevista concedida em 2019 a André Corrêa de Sá (2020), até o final dos anos 1990 eram raros os trabalhos da área que se debruçassem sobre as artes indígenas, sobretudo se não o fosse a partir das possibilidades de representação. O trabalho do antropólogo, portanto, se insere nesse cenário mais amplo, ao traduzir uma poética, colocando à área questões que não se amparem na representação, além de não se adequar, por sua distinção ontológica, ao horizonte crítico calcado na ideia de sistema⁵³, como discutido por Faleiros (2022b).

Logo, as traduções de Pedro Cesarino, imbricadas às suas investigações etnográficas, sobressaem como uma poética importante para esta conversa, não apenas por trazer ao conhecimento do público – e talvez de um público mais amplo, com a publicação de *Quando a Terra deixou de falar* (2013) – uma poética ainda para muitos desconhecida. Elas se destacam, neste cenário, por ir ao encontro de uma questão levantada por este campo multidisciplinar que, forçosamente, se levanta em torno destas poéticas. Ou, nas palavras da antropóloga Ilana Goldstein (2019, p. 74):

Nós, antropólogos, poderíamos nos aprimorar nas análises formais e leituras iconográficas, atentar mais à expressividade das performances e à materialidade dos objetos e estudá-los em conjuntos ou séries. Já os pesquisadores e profissionais das artes, embora estejam mais atentos a países periféricos, mais interessados no fluxo de ideias e práticas entre regiões e estratos socioculturais distintos, ainda têm dificuldade de compreender e levar em conta o ponto de vista “nativo”.

No caso de Cesarino, acredito haver um esforço de dupla direção. Como antropólogo, apresenta este refinamento nas análises, ao se dedicar precisamente às artes verbais marubo, via tradução, explicitando não somente suas interlocuções múltiplas ao longo do trabalho, como também os elementos que o envolvem – escolhas de tradução, ambiguidades e imprecisões. Por ser antropólogo, subsidia suas traduções com sua etnografia, que o permite “compreender e levar em conta o ponto de vista ‘nativo’”. A produção do autor, por esses motivos, é marcada pelo diálogo interdisciplinar com os Estudos Literários e os Estudos da Tradução, evidenciando um caminho em aberto para que esta polifonia viva continue em fluxo. É o que aponta Álvaro Faleiros, em seu artigo “A poética do traduzir de Pedro Cesarino: na partilha das águas” (FALEIROS, 2019, p. 136):

⁵³ Essa inadequação pode ser expressa pelo afastamento da prosa como referência e pelo questionamento da própria ideia de gêneros e obras *fundantes/fundacionais*, mas, sobretudo, como se verá nas páginas seguintes, por não ser conformada pela assimilação, ou o pastiche, sem ser assimilada por uma matriz epistemológica específica – a europeia.

No trabalho de Cesarino, há a apresentação de “traduções comentadas” de cantos e narrativas que compõem o vasto universo das artes verbais Marubo. O autor, ao longo do estudo, vai articulando as traduções que apresenta com descrições dos contextos que essas artes verbais ocorrem e com relatos de xamãs apresentados em versões bilíngues, refletindo sobre o modo como “linguagem e pensamento se associam em uma cosmologia indígena amazônica”, ou seja, a fronteira na qual se movimenta o estudo não é apenas entre literatura e antropologia mas, talvez, mais especificamente, entre antropologia e tradução, não só pelo fato de ser uma tradução de cantos xamânicos, mas por serem estes últimos também práticas tradutórias.

Assim, nesta dupla direção, o trabalho de Cesarino se institui na fronteira citada por Faleiros – fronteira cosmológica, ao colocar em interlocução os saberes xamânicos marubo e os acadêmicos, e disciplinar, entre áreas do conhecimento. Ao fim do fragmento, Faleiros chama a atenção para o diálogo específico travado entre a Antropologia e os Estudos da Tradução – afirmação com a qual não é muito difícil se colocar em acordo. Mas, como também diz Faleiros (2019, p.135), por Pedro Cesarino ser “um dos autores que mais tem contribuído para a incorporação das artes verbais ameríndias ao repertório da literatura brasileira, explorando de modo profícuo os limites entre poética e antropologia”, entendo que o diálogo estreito com o campo dos Estudos da Tradução não seja limitador ou excludente. Pelo contrário, abarcando a singularidade dos procedimentos de tradução, sem a eles se deter, acredito que a crítica tenha a contribuir, não apenas por ter o que dizer sobre esta poética fronteiriça, mas, sobretudo, por com ela poder aprender e refletir sobre as práticas de pesquisa e crítica.

No caso dessa tese, os ganhos são muitos. Primeiro porque o estudo da cosmovisão marubo e seus cantos nos possibilita compreender melhor a ideia de agência em uma cultura ameríndia, e, mais especificamente, a agência do cipó, que não pode ser dissociada das relações sociais da planta professora. Assim, o estudo dos cantos, em si, enseja o comparatismo, tendo em vista o discutido no capítulo anterior, isto é: a distinção de premissas entre formas de conhecimento, o sujeito proposicional, o corpo e a performance, a invenção. Tal exercício crítico liga-se ao segundo aspecto, pois, não se tratando de uma etnografia, a presente investigação se debruça sobre as traduções do antropólogo, e não sobre os cantos em seu contexto situacional – os rituais. Dessa forma, outros aspectos se descortinam: a relação entre a oralidade e a escrita na prática do tradutor, mas, igualmente, a apreensão de aspectos dessa poética pela leitura, e não pela experiência ao vivo, incorporada. Com isso, concomitante às contribuições acerca do fazer tradutório, pela ponta da leitura, acredito que não somente as traduções, como as reflexões etnográficas do autor, sejam produtivas à aproximação crítica aqui realizada. Tendo isto em vista, após uma breve apresentação da cosmologia marubo e seus cantos, me dedicarei a analisar essas questões sobre o fazer poético de Cesarino, dando enfoque ao seu campo de relações e ao seu processo reflexivo.

Por óbvio, a aproximação inicial com as traduções de Cesarino (2011; 2013) se deve à poética Marubo ser profundamente atravessada pelo contato com a planta de poder, central nos rituais xamânicos da etnia. Assim, tanto na etnografia quanto nos cantos, não será incomum encontrá-la. Mas acredito ser importante desde já dizer que, aqui, a forma de a ayahuasca se apresentar é marcadamente distinta, se comparada à do Santo Daime, ou mesmo à sua presença na trajetória dos poetas em diálogo. Isto porque, no caso da poética xamânica, deparamo-nos com o cipó situado em uma cosmovisão específica – a exemplo do que foi visto nas etnografias de Keifenhein (2002) e Langdon (2002), no capítulo anterior. E, não sendo o objetivo do antropólogo o fenômeno ayahuasqueiro por si, as menções à planta surgem dentro de uma compreensão maior, que é, justamente, acerca dessa cosmovisão.

Considerando tais ressalvas, algumas especificidades da relação entre os Marubo e o cipó se sobressaem, a começar pelo preparo, que não conta com a folha chacrona, mas tão somente com o cipó – conformando um fenômeno farmacológico singular⁵⁴. Ainda, o uso da ayahuasca, sendo xamânico como em diferentes povos amazônicos da família linguística Pano, à qual também pertencem os Marubo, bem como os Shipibo e Yaminawa, se distingue por sua questão central não ser “o da *transformação*, da sobreposição da pessoa do xamã ao espírito da sucuri/ayahuasca, e sim da multiplicação fractal da pessoa na miríade personificada” (CESARINO, 2011, p. 37, grifo meu). Isto, que toca diretamente a noção de *pessoa* envolvida, significa dizer que, para os Marubo, as mirações, ou o caráter visionário da experiência ayahuasqueira, não é o que, em si mesmo, importa. Antes, sendo uma experiência que “volta-se para o exterior”, ela se preocupa mais com os efeitos cosmopolíticos vindos da agência do cipó, “a obtenção de poderes e do auxílio dos duplos/donos das substâncias ingeridas” (CESARINO, 2011, p. 124).

Nesta citação, ainda, o uso do plural ao designar as substâncias é provido de sentido: os Marubo fazem uso de diferentes psicoativos. Entre eles, o antropólogo elenca: ayahuasca, rapé de tabaco, mata-pasto (*kapi*, *Senna alata*), lírio ou trombeta, “seivas adocicadas de diversas árvores (*nãko*)” e “vegetal *tachi* (não identificado)” (CESARINO, 2011, p. 46). Por isso, há que se pesar a *psicoatividade* (cf. ASSIS; LABATE, 2014) desta cosmologia, a qual, pelo que se percebe, se dá numa rede diversa de substâncias. E, considerando essa rede, tendo cada psicoativo sua própria relação de parentescos e afinidades, além de seus usos rituais específicos,

⁵⁴ Em *Plantas metras – tabaco e ayahuasca*, Rafael Chancari Pizuri explica a Jeremy Narby (2022) as formas de preparo da ayahuasca, a partir da folha misturada. Nesse contexto, ele conta sobre a ayahuasca preparada só com o cipó ser prática “entre os povos Wampi, Awajún e Achuar. Eles preparam a *ayahuasca* pura e tomam, e em seguida vão dormir na floresta em busca de visões” (p. 56).

eles parecem se voltar a um mesmo sentido, orientado pelo exposto no parágrafo acima. Logo, a psicoatividade marubo, na qual se insere o cipó, não sendo guiada pelo caráter visionário, abre-se à sua dimensão cosmopolítica:

Comensalidade, aliança, comprometimento com a socialidade (nessa e noutras moradas/referências) são todas características essenciais aos ensinamentos. As pessoas maduras, os homens que tomam frequentemente rapé e ayahuasca, são *yora*, gente, *yoraka*, ‘gentrificadas’, ao contrário daqueles que não se satisfazem (*yanika*) de rapé e tabaco, como os jovens dispersivos e insensatos (CESARINO, 2011, p. 52).

Tomar ayahuasca é fazer-se gente, subjetivar-se, mas não para um processo que conduza ao seu interior, ou mesmo às experiências de possessão, ausentes entre os Marubo, e sim para viabilizar as relações externas, com um outro, firmando, com isso, este “comprometimento com a socialidade”. Não usar o cipó – e rapé, e tabaco etc. –, por oposição, seria não se “gentrificar”, prática atribuída aos jovens – pois, muitos deles se encontram afastados dos costumes tradicionais, como abordarei adiante –, caracterizados como insensatos por essa conduta. E isto, por sua vez, se deve ao fato de a ayahuasca, à semelhança de psicoativos como o rapé, quando soprocantada, passar a transmitir o *chinã*, pensamento empajezado que permite à pessoa tornar-se “múltipla e híbrida, hiper-humana, hiperparente, espiritualizada” (CESARINO, 2011, p. 75), ampliando, por conseguinte, sua rede cosmopolítica, sua sociabilidade.

Logo, não será incomum, tanto na etnografia quanto nas traduções de Cesarino (2011; 2013), perceber a ayahuasca imbricada a impasses e questões sociopolíticas. Um exemplo disto é a presença dos potes de ayahuasca nos rituais, pendurados na parede da maloca, quando do ritual em que um pajé *romeya*⁵⁵, deitado em sua rede, espera que os *yove* (espíritos/duplos) cheguem para cantar seus cantos, ensinando a audiência. Sem os potes de ayahuasca pendurados, ou sem rapé a ser ofertado, os *yove* não visitam estas malocas, não havendo ritual. A consequência da falta, assim, é cosmopolítica: “a maloca (*shovo*) não ativa suas relações de parentesco com o sociocosmos” (CESARINO, 2011, p. 98). Outro exemplo é o papel atribuído ao Broto de Ayahuasca, espírito/duplo auxiliar, enviado pelos xamãs *kfchjtxo*, para chamar outros espíritos auxiliares para ajudarem na cura de um doente⁵⁶. O Broto de Ayahuasca é o “dono do cipó”, e atua como um embaixador, ou tradutor, entre estratos deste cosmos, que “é

⁵⁵ Como será descrito nas páginas seguintes, há, na cosmovisão marubo, dois tipos de pajés – os *kfchjtxo* e os *romeya*.

⁵⁶ “Os Broto de Ayahuasca são pessoas e usam chapéus de pena de arara (*shawā tene*). Seus chefes deslocam-se sempre acompanhados das mulheres-ayahuasca, suas irmãs (*oni shavo*, *awf awe shavovo*). [...] Quando se toma ayahuasca, são estes espíritos que cantam pela pessoa (*oni shāko mj peshoka*, ‘Broto de Ayahuasca se coloca nas suas costas’) e que fazem-na aprender a melodia e as palavras, já que [...] são exímios tradutores. Tais espíritos surgem do bagaço da ayahuasca (*oni shepopash wenía*), bem como do resto de sua infusão e do rapé de tabaco” (CESARINO, 2011, p. 175).

propriamente uma babel – seu xamanismo, uma teoria da tradução” (CESARINO, 2011, p. 101).

Como se vê, portanto, a abdução de agências nos cantos xamânicos marubo passa pela compreensão cosmográfica, posto que os sujeitos se deslocam nessa cosmogeografia, estabelecendo relações de parentesco e alianças. Isto faz com que, por um lado, seja importante a identificação daquele que canta – sobre isso, vale ressaltar a existência de espíritos benfazejos e malfazejos, sendo perigoso não saber identificar aquele que se aproxima –, mas, na mesma medida, não pensar os agentes inferidos de maneira deslocada do mundo. Pelo contrário, a presença da ayahuasca na cultura marubo expõe essa malha de sociabilidade voltada para fora, tecida com o outro, estrangeiro – evidenciando o movimento de equivocação. E, sublinhando a posição do pesquisador/tradutor, soma-se a isso outra dimensão, que é a do aprendizado, uma vez que, considerando as diferenças irreduzíveis e o deslocamento posicional empreendido, o aprendizado – que em nada se dissocia dessa episteme centrada no corpo (cf. TAYLOR, 2013) – dá contorno às práticas etnográfica e tradutória. Dessa forma, ao refletir sobre o trabalho de Cesarino, voltando-me à diferença ontológica estabelecida com entes da natureza por nós, ocidentais, e pelos povos indígenas, a relação entre regimes epistemológicos abre a possibilidade da aprendizagem, nos termos expostos por Cunha (2017) no capítulo anterior. Ou, como posto por Lúcia Sá (2020, p. 184): “Eu não posso dizer que a gente consiga desenvolver essa mesma relação, que tem a ver com os espíritos da floresta e com uma forma de habitar a floresta, mas esse modo de vida pode nos ensinar que há outras formas”. Já foi iniciado esse diálogo, mas, tendo-o feito, agora, além de melhor compreendê-lo através do xamanismo marubo, desejo explorar como esse processo de aprendizado se dá em função de uma outra ontologia, mas, igualmente, do fazer etnográfico.

3.1 O xamanismo marubo e seus cantos

O caráter múltiplo da sociedade marubo se evidencia já no nome, posto que este é uma invenção do começo do século passado, quando da aglutinação de diferentes povos falantes das línguas pano, até então denominados “pela anteposição de um termo específico ao termo ‘povo’” (CESARINO, 2011, p. 23), como povo⁵⁷ pássaro, povo azulão e povo japó. Os conflitos e as violências advindos da exploração da borracha fizeram com que esses povos se congregassem onde hoje é a Terra Indígena Vale do Javari, e, através da condução do xamã-

⁵⁷ “‘Povo’ aqui não se refere a distintas tribos autônomas, mas às denominações (provavelmente originárias dos antigos remanescentes de grupos pano dispersos) que a morfologia social marubo reconfigurou em sua lógica própria” (CESARINO, 2011, p. 71).

chefe⁵⁸ João Tuxáua, deram-se essa nomeação unificadora e a adoção de uma língua única – a dos *chainawavo*, o povo pássaro. Cesarino (2011) chama a atenção para como esse processo não elide a multiplicidade entre os marubo; pelo contrário, ela é o traço distintivo de uma sociedade recente, nascida de pontos de vista diversos. Nesse sentido, “a multiplicidade passa propriamente a construir um modo de relação” (CESARINO, 2011, p. 23), que se estende à paisagem e além, tendo em vista que o mundo marubo é composto por diferentes, e muitos, mundos (estratos/virtualidades), todos eles povoados, numa rede de afinidade e parentesco vertiginosa.

Com o trabalho de Cesarino, por conseguinte, percebe-se, por um lado, a importância da sobrevivência dos saberes tradicionais desse povo, que se vê diante de impasses e problemas de ordem cosmológica, sendo necessários o conhecimento e a ação xamânicos para a superação. Nesse sentido, demarco, de partida, a interlocução do antropólogo com os pajés, como Armando Cherôpapa Txano⁵⁹, José Nascimento Novo Mechâpa⁶⁰ e Robson Doles Venãpa⁶¹, que não só puderam lhe explicar o significado velado dos cantos, revelando a cosmovisão que os aviva, como o auxiliaram nas escolhas de tradução. Estes encontros se deram na TI, mas também em cidades da região, como Tabatinga, Letícia, Cruzeiro do Sul (AC) e Atalaia do Norte. O trânsito entre floresta e cidades, uma vez mais evidenciado, aponta para outro problema sociocosmológico enfrentado pelos Marubo na atualidade: o afastamento dos jovens, envolvidos com a vida nas cidades, e distanciados dos conhecimentos xamânicos tradicionais. Cesarino (2008, p. 144), ao discorrer sobre a preocupação dos mais velhos com a situação em Atalaia do Norte, justifica o trânsito dos mais novos em direção à cidade como uma “inclinação comum da juventude para períodos de experiência em outras terras [...], ecoando a propensão dos pano e outros tantos ameríndios para a alteridade”.

Os perigos dessa conduta, a exemplo da não toma do cipó, são muitos, pois, ao abandonar práticas, e passar a ter um comportamento assemelhado ao dos brancos – como a

⁵⁸ Como visto através da atuação de Ibã Huni Kuin, aqui também o papel político dos xamãs e do chefe de uma aldeia não são coincidentes.

⁵⁹ “Armando Cherôpapa Txano, *romeya* e cacique (*kakaya*) da aldeia Paraná,  *rowonawavo* (povo japó). Segundo alguém, seu *chin nat* chama-se Isko Ina, e vive na Morada da Copa das árvores; o do meio chama-se Txano e mora na Morada da Terra-Morte; e o mais novo chama-se Rov Pena e mora no poente. [...]  detentor ou, antes, o ‘citador’ da maioria dos cantos *iniki*” traduzidos por Cesarino em *Oniska* (2011, p. 59).

⁶⁰ “Mechpa ou Ramipapa, como costuma também ser chamado,  um *romeya* de meia idade que vive atualmente na cidade de Atalaia do Norte. Já viajou para outras cidades e sabe falar português. [...] Junto com Venãpa e Cherôpapa, Mechpa faz a triade dos *romeya* atuantes no rio Itui” (CESARINO, 2011, p. 59).

⁶¹ “Além de *romeya*, Venãpa é um jovem professor da aldeia Paraná. É um *iskanawavo* (povo japó): seu irmão classificatório Sebasto Kanpa me disse que Venãpa ‘ carne, é corpo mesmo, um jovem’; Isko Osho, ainda segundo Kanpa, é o seu *chin nat* e mora no céu; Pan, o duplo do lado direito,  o irmão do meio (*mekiri vak*) e mora na Morada Subaquática; Pei é o duplo mais novo e mais descontraído e vive na Morada das rvores” (CESARINO, 2011, p. 60).

prática de sexo sem considerar as relações de parentesco, ou a ingestão de bebidas alcóolicas, como a cachaça –, os jovens estariam mais propensos a sofrer os transtornos causados por espíritos/duplos, “que encostam nas pessoas as tornando insensatas”. As cidades, assim, seriam um palco privilegiado para esse tipo de evento, enquanto na vida em malocas, nas aldeias, “o assédio constante dos espectros dos mortos pode ser monitorado e manipulado pelas atividades dos xamãs, que, com seus cantos, os mantêm afastados das pessoas” (CESARINO, 2008, p. 144). Portanto, o afastamento dos jovens não significa apenas um impasse para o futuro – como o desaparecimento dos pajés –, mas um impasse que coloca, de imediato, os males gerados. Tais males não se limitam a este plano/mundo/estrato, considerando a multiplicidade já anunciada. Assim, os problemas causados por essa conduta promovem uma disfunção que persiste no tempo e no espaço:

os jovens erram de lugar e lugar à caça de divertimento, comidas e flertes; entram e saem das malocas sem cumprimentar os seus velhos donos; vão e voltam das cidades e permanecem deslocados, sem uma *posição* que os oriente. [...] “Se eu morrer, tudo bem”, dizem frequentemente algumas moças e rapazes. Ao que Panipapa certa vez retrucou com veemência: “tanto faz coisa nenhuma, pois o nosso *chinã* não acaba e depois será bem pior do que aqui”. Há uma longa jornada pela frente (CESARINO, 2011, p. 283-284).

Será bem pior, pois a morte do corpo (carcaça) não é o final da jornada, muito pelo contrário. O impasse demonstra como esse povo, unificado no século passado sob o nome Marubo, defronta-se com problemas atuais advindos do contato com o universo branco – nesse sentido, nunca é demais ter em mente que as populações indígenas em nada se confundem com o exotismo que as coloca como sociedades estáticas, ancoradas em uma tradição intocável. Ainda, vê-se como, seja pelo interesse na experiência ayahuasqueira, seja pelas tensões atuais, é inescapável compreender essa ontologia através da noção de ente/pessoa (considerando a distância, a longevidade e a plasticidade da jornada), de xamanismo (com seus efeitos práticos sobre as pessoas e os mundos) e dos cantos, que, por espirtizarem o sujeito, a tudo isto se entremeiam. Nesse sentido, o problema identificado pelos xamãs marubo e expresso pelo antropólogo nos importa aqui por se desdobrar num impasse ontológico, pois, ainda que vivendo *como* brancos, esses jovens (e sua sociedade) estão sujeitos a consequências de um mundo que não é o da cidade. Isto, por sua vez, se revela na preocupação de Panipapa: a jornada não acaba após a morte não pela *crença* em uma alma imortal, mas porque a concepção de pessoa não se confunde com o corpo mortal/vivente. E, justamente por não ser uma questão de

crença, ou um simbolismo, as consequências não derivam da compreensão ou da adesão dos jovens marubo⁶².

A pessoa marubo não é propriamente um sujeito, mas um “ente ou singularidade” (CESARINO, 2011, p. 33), conformado pelo seu campo relacional; isto é, pelas relações de parentesco estabelecidas entre os entes que habitam a mesma maloca – o que chamamos de corpo, a *carcaça*. A carcaça abriga o *vivente* – “uma carcaça (*shaká*) que abriga os duplos diversos (*vakarasĩ*) em seu espaço interno” (CESARINO, 2013, p. 440) –, e três duplos irmãos, hierarquizados por ordem de nascimento – o que habita o lado direito da carcaça, o do lado esquerdo e o do coração. Este, o duplo do coração, é o mais velho e sábio, “ele também ‘quase como um espírito’ (*yovepase*) e, portanto, um xamã” (CESARINO, 2011, p. 441). Por esta distinção, este duplo empreende périplos no *cosmos*, trazendo para casa, muitas das vezes, conhecimentos aprendidos com outras singularidades. Ainda, ao não estar em sua maloca, o duplo do coração cede espaço para que outros *espíritos* venham cantar em sua carcaça – que, forçosamente, será a de um xamã *romeya*. Com isso, percebe-se a presença da *qualidade perspectiva* (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c) dessa sociedade, uma vez que a identidade do sujeito se define através do campo relacional, sendo que não somente o vivente identificado com a carcaça tem as atribuições do xamã, mas também os duplos, que ensinam e se comunicam através dos cantos – e, como será visto, os sujeitos presentes nas narrativas míticas (os *personagens*), tal qual exposto anteriormente por Viveiros de Castro (2006).

Não havendo equivalência substantiva entre pessoa (com função pronominal, dêitica) e carcaça, Cesarino aponta quatro singularidades, distintas entre si, “variantes dessas pessoas”, que povoam o cosmos marubo: viventes (“pessoas humanas”), “hiper-humanas (os espíritos *yove*), infra-humana (os espectros *yochj*) e extra-humanas (as pessoas-animais)” (CESARINO, 2011, p. 33). As pessoas, por sua vez, fazem morada nos diferentes estratos/mundos da cosmografia marubo – como o mundo arbóreo ou os estratos celestes, ou ainda o Caminho Morte. O cosmos marubo é multipovoado, polifônico, reafirmando o epíteto de *babel*. Aliás, de acordo com do antropólogo, a cosmografia marubo mais se assemelha às grandes cidades, como São Paulo, ou aos desfiles das escolas de samba⁶³ do Rio de Janeiro, do que às cidades por eles

⁶² De maneira análoga, ainda que distinta, pode-se pensar o problema a partir da perspectiva da queda do céu (KOPENAWA, ALBERT, 2015) – colapso eminente pelo desaparecimento dos xamãs que o sustentam e consertam.

⁶³ Cabe lembrar que a imagem dos desfiles aparece como possibilidade no *Auto* de Perlongher, em sua carnavalização selvática do gênero. E, por mais distinta que seja da cosmografia marubo, ambas indicam uma relação com a ayahuasca imersa na polifonia não organizada pelo pensamento racional, cartesiano. Sobre a aproximação entre o mundo animista dos povos indígenas e amazônicos e os desfiles de escolas de samba, é ainda interessante ressaltar o samba-enredo e desfile da escola de samba carioca Acadêmicos do Salgueiro, *Hutukara*,

frequentadas. Além disso, a organização dos territórios em malocas, aquela a nós visível, deve ser pensada como a exterioridade desta concepção de pessoa: “o corpo replica para dentro o espaço externo; o próprio espaço interno (a maloca) é pensado como um corpo; a maloca transforma-se em um índice para as indefinidas pessoas do cosmos no desenho que vemos de cima” (CESARINO, 2011, p. 54). A sinonímia estabelecida entre maloca e corpo, portanto, expressa essa correlação pronominal/dêitica entre pessoa e território/cosmogeografia, mas, em igual medida, denota como a relação indicial, a ser discutida nos cantos, parte, antes, de uma episteme, não se limitando a eles, posto ordenar o mundo social como um todo.

Continuando com o antropólogo, a multiplicidade de pessoas na ontologia marubo não faz referência a uma questão de complementariedade, de “polaridades tais como parte/todo”, tendo em vista que a pessoa marubo é “fractal”, não sendo, portanto, nem o todo nem a parte, “mas o que seccionamos e tratamos como ponto de referência em certo campo relacional” (CESARINO, 2011, p. 45). E, se o corpo replica *para dentro* o espaço da maloca (externo), diz-se o mesmo para este campo relacional adotado como ponto de referência: a pessoa marubo é definida pela replicação das relações (“as dinâmicas de parentesco”) externas para dentro (CESARINO, 2011, p. 45). Por isso, quando dizia sobre os problemas causados pelo afastamento dos jovens, referia-me aos problemas cosmológicos subsequentes: pelas posturas consideradas insensatas, os duplos que vivem em sua maloca podem se afastar – ou até ir embora de vez –, posto que os agride conviver com certos cheiros e palavras, por exemplo. Com suas relações de parentesco enfraquecidas, este jovem se perde dos seus, deixando de se *espiritizar*, podendo, inclusive, sofrer de *oniska* – sentimento melancólico, ligado ao afastamento espacial dos seus, que pode acarretar problemas de saúde, forte angústia e até morte.

Ainda, estando ausentes os duplos que naquela maloca vivem, outras pessoas (neste caso, *yochj*) podem se aproximar, trazendo malefícios – e, como visto, sem ter seus parentes por perto para interceder, o vivente pode padecer. Por fim, ao se *espiritizar*, a pessoa pode conquistar para si, pelos vínculos estabelecidos, moradas melhores que esta, quando do

que teve como enfoque a sociedade Yanomami, amparando-se centralmente, para tanto, em *A queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015). A tradução intersemiótica, por si só, traz escolhas instigantes, como as fantasias metálicas para caracterizar os *xapiri*, espalhados pelas alas, e a escolha do primeiro casal de mestre-sala e portabandeira, responsável por apresentar a agremiação, como representação da *yãkoana*. Ainda, o vínculo estabelecido entre lideranças yanomami – e, detidamente, Davi Kopenawa – e a escola de samba, sublinhando as orientações do xamã, revela, em consonância com o que vem sendo aqui apresentado, uma produção artística em tudo vinculada às possibilidades de relação e aliança. Para mais informações sobre esse processo conjunto, conferir as reportagens e artigos do portal Samaúma, disponíveis em: <https://sumauma.com/tag/academicos-do-salgueiro/>. Acesso em: 02 abr. 2024. Para assistir ao desfile, cf. <https://www.youtube.com/watch?v=b0feNI-dmIs>. Acesso em: 02 abr. 2024.

falecimento de sua carcaça. Quando não o faz, corre o risco de ficar presa no Caminho Morte, rondando os vivos e até mesmo sem compreender direito seu estado atual. Por isso, Panipapa dizia que não “tanto fazia” a escolha do jovem, considerando não só a gravidade dos efeitos desta escolha, como também a sua duração ao longo do tempo e os transtornos comunitários acarretados. Neste ponto, chama a atenção uma noção já apresentada, que diz respeito aos perigos existentes nas cosmologias ameríndias – e em suas cosmografias, que estão longe de serem paisagens idílicas.

Exemplo disto são os diferentes cantos míticos, os *saiti*, presentes em *Quando a Terra deixou de falar* (CESARINO, 2013), com suas narrativas motivadas por um feitiço lançado a outrem e manipulações. Aliás, o próprio canto que dá nome ao livro enuncia um importante evento, decorrente da manipulação das “vozes da paisagem” e de suas singularidades – “rios, troncos, praias, mas, também, painéis e redes” (CESARINO, 2013, p. 54) – por parte das Mulheres-Insônia, a mando do espírito-xamã da Grande Sucuri-Sol. A ação é uma retaliação às atitudes de alguns indivíduos, dentre os do Povo Sol que com a Sucuri se encontraram, que atrapalharam a fala (os ensinamentos) do xamã. As Mulheres-Insônia, assim, vão atrás dos antepassados desse povo, manipulando a fala das singularidades circundantes. Dessa forma, os antepassados, ao passarem pelo caminho, escutam que os vivos parentes haviam copulado ali, e, descontentes com o desrespeito, chegam a uma transformação drástica: o silenciamento desses entes, para que os vivos não possam mais com eles se comunicar, e a Terra deixa de falar:

“Essas pessoas aí
Com aquelas mulheres
Ocultas copularam”

Dizem mesmo assim
E logo então
Terra vai falando
Osso sabiá-espírito
Ao osso sempre ligada
Terra vai falando

“Em mim copularam
Fedida mesmo fiquei
Minha vida enfraqueceu”

Diz terra novamente

“Vendo suas rachas⁶⁴

⁶⁴ Considero essa uma escolha de tradução muito interessante por ser representativa da acuidade desta poética do traduzir. Sendo *suas rachas* uma referência às vaginas das mulheres que ali teriam feito sexo, Cesarino recorre a uma expressão popular e explícita a relação entre a presença das vaginas e a ação de rachar a terra. Ainda, percebe-

Eu mesma rachei”

Assim diz e

Osso do sabiá-espírito

Arrancam e então [...] (CESARINO, 2013, p. 59; 60).

A primeira estrofe do fragmento, demarcada pelas aspas, traz a fala das Mulheres-Insônia, com o intuito de manipular, na passagem, o “morro da terra”, que responde, na terceira estrofe, sua nova condição – fedida e com sua vida enfraquecida. O osso, ao fim mencionado, segundo o xamã Robson Doles Venãpa contou ao antropólogo, é uma espécie de microfone, ou flauta (*rewe*⁶⁵), pela qual a terra falava e todos ouviam. Com a artimanha enviada por Sucuri-Sol, entretanto, o osso de sabiá-espírito é retirado, fazendo com que tal voz passe agora a não mais ser ouvida; ou, pelo menos, não mais ouvida por aqueles que não buscam se espiritizar. Isto porque, diferentemente dos outros viventes, os xamãs marubo, especialistas nesses cantos e em seus ensinamentos, mas igualmente nas relações cosmológicas a eles imbricadas, são capazes de ouvir o que cantam os duplos das paisagens; ou, nas palavras de Armando Cherôpapa Txano: “[...] quem, como eu, tem *ouvido de espírito para escutar, escuta*” (CESARINO, 2013, p. 52, grifo meu).

Xamã e pajé, diga-se, são termos utilizados por Cesarino (2011) em sentido convergente. Segundo o antropólogo, apesar dos nomes derivarem de línguas distintas – o primeiro, a dos Tunguses siberianos, e o segundo, das línguas tupi-guarani – apontam para a noção de especialistas rituais de determinada comunidade originária. No caso do xamanismo marubo, vemos essa atribuição se dividir em dois tipos de pajés – os *kfchjtxo* e os *romeya*. Os *kfchjtxo* são soprocantadores, isto é, poderosos xamãs voltados para a cura, através do comando dos “espíritos auxiliares, entre os quais *Oni Shãko* (Broto de Ayahuasca) e *Shoma* (uma miríade de espíritos benfazejos presente em todas as partes), que realizam também tarefas em outros lugares” (CESARINO, 2011, p. 87). Já os xamãs *romeya* são aqueles capazes de se deslocar, saindo de sua carcaça/maloca e transitando pelo cosmos. Dessa maneira, ele aprende cantos de outras terras, ao passo que também pode deixar sua maloca vazia, para que outro espírito a ocupe e, assim, ensine à audiência presente. Vê-se, logo, em consonância com o que foi dito por Viveiros de Castro (2006), como os tipos de xamãs marubo são definidos por suas capacidades expressas em um ambiente controlado – os rituais, ou pajelanças. E, ainda que o

se, uma escolha produz outras, subsequentes; neste caso, através da aliteração, ausente no original (“*Matõ nasa viraol/ Ea areaina*”) (CESARINO, 2013, p. 60).

⁶⁵ “Esse osso foi há tempos colocado na colina pelos fazedores da terra. ‘É o seu microfone’, explicou Robson, dizendo que o tal osso é uma espécie de flauta (*rewe*) através da qual a terra falava. Trata-se de uma flauta-espírito, que é gente sabida e faladora. Para que a terra ficasse quieta, os antigos decidem então retirar esse seu ‘microfone’” (CESARINO, 2013, p. 59).

trânsito cosmogeográfico seja empreendido somente pelos *romeya*, isso não significa que a transitoriedade não esteja presente naquilo que delinea o xamanismo dos *kfchjtxo*, pois para próximo dele se deslocam os espíritos auxiliares. Mas, se, nesse caso, o perigo talvez esteja na aproximação de um espírito malfazejo, no caso dos *romeya*, a transitoriedade traz os perigos próprios da exposição da maloca/carcaça como espaço de circulação, posição a ser ocupada. Logo, esses xamãs, “por serem pontos de confluência da rede sociocósmica, devem estar especialmente atentos ao estado de seu corpo/casa, para que não sejam atacados pelos *yochj* ou abandonados por seus espíritos auxiliares” (CESARINO, 2011, p. 87-88).

Dito isso, vejamos juntos a apresentação, por parte de Cesarino, de uma pajelança, aberta por um *romeya*:

Depois do jantar, os jovens se dispersam e os velhos ficam sentados nos bancos *keña* ou nos arredores do terreiro da maloca até que o movimento das mulheres e crianças se acalme. Sentados nos bancos, cheirando rapé com os pequenos inaladores pessoais (*reshti*) feitos de ossos de mutum, conversam sobre amenidades e questões micropolíticas. Lá pelas oito ou nove horas da noite, quando a maloca já está mais calma e fresca, o *romeya* estende sua rede. Chegam os homens participantes de outras malocas. Alguém retira o longo inalador *rewe* espetado na parede frontal da maloca, mas um pedaço de canela e esfrega seu bagaço no caniço, para perfumá-lo. O *rewepei* começa a aplicar rapé nos presentes e servir as primeiras doses de ayahuasca. Apagam-se as fogueiras [...]. Conversas continuam entre os homens. Estes, sentados nos bancos, escarram e assoam o nariz em direção ao chão logo abaixo de seus pés: de seu muco e saliva (*keno*) formados por rapé e ayahuasca, surgirão miríades de espíritos-pássaro (*chaj vaká*). Passam a canela por todo o corpo para deixá-lo perfumado. [...] O *romeya* canta seu primeiro *iniki* para chamar os *yovevo* e a sessão está inaugurada, sem que os homens deixem de conversar e de fazer piadas. O *romeya* deita de novo, como que ausente ou dormindo, imóvel. Em alguns instantes, escuta-se um canto sussurrado de alguém chegando de longe. É o primeiro *yove*. O auxiliar *rewepei* [...] já deixou uma dose de ayahuasca preparada na pequena cuia [*oni mäsfl*], que oferecerá ao visitante (CESARINO, 2011, p. 100-101).

Decido transcrever esse excerto longo, pois, nele, pode-se perceber como se dá a presença da ayahuasca em contexto ritual. A bebida, portanto, é acompanhada de outras práticas com substâncias, como o rapé – que, repare-se, não é o mesmo utilizado nos inaladores pessoais – e a canela – que perfuma os corpos e, conseqüentemente, a maloca. É a partir dessas práticas que se inicia o primeiro *iniki*, um dos gêneros poéticos do xamanismo marubo. Ainda sobre o cipó, cabe chamar a atenção para o fato de ele não ser ingerido apenas pela audiência e pelo *romeya*, como igualmente pelo *yove* visitante. Para além destes aspectos, percebe-se a descrição do que é facultado aos homens fazerem durante o ritual – conversar, contar piadas etc. Nesse ponto, gostaria de abrir um parêntese. Retomando as elaborações do capítulo anterior, a abdução de agência, marcada pela relação (GELL, 2020), exige da audiência uma posição de paciente, isto é, que se escute os *iniki* – o cantado pelo xamã e, posteriormente, por aqueles que sua carcaça ocuparem. Nisso, nota-se o aspecto indicial do procedimento, pois a presença do canto,

conformado em determinado contexto situacional (a pajelança) se apresenta como índice (materialidade sonora) de uma agência outra – daquele que canta. Ou seja, não é o corpo/carcaça que é uma presença por si, pois ele não é equivalente ao cantador, funcionando, acreditado, pelo canto, pela voz, como índice – e, como será visto, a isto liga-se a noção do canto como *zona de agenciamentos* (NODARI, 2019).

Sobre o repertório de gestos e ações reatualizado pelos agentes envolvidos no evento, chamo a atenção para as conversas que não cessam quando do entoar do canto. Entendo que isso revele como a abdução de agência e as trocas relacionais não se prestam a uma característica formal – seja morfológica ou pragmática – pré-estabelecida ou anterior à conformação ontológica. Digo isso, entendendo que, em *nossa* cultura, o contato, a apreciação e a relação com obras de arte se dá, prioritariamente, pela concentração e o silêncio – e basta lembrarmos como é *adequado* não fazer barulho em museus e recitais para comprovarmos isso. Dessa maneira, a descrição da pajelança, por parte de Cesarino (2011), coloca em relevo as especificidades contextuais, situando o que é (e o que não é, por contrapartida) esperado nesse tipo de ritual.

Voltando ao excerto, percebe-se como a pajelança envolve uma rede multiposicional. Se o primeiro *iniki* é cantado para abrir a sessão pelo *romeya*, logo após ele cede seu lugar em sua maloca (corpo), para que ali ocupe um espírito (*yove*), que vem cantar seu próprio *iniki*. Não se trata, outrossim, de uma incorporação, mas de uma excorporação, posto que uma singularidade sai para que outra ocupe o mesmo espaço. Ora, este é precisamente o movimento de equivocação descrito no capítulo anterior (VIVEIROS DE CASTRO, 1996; FALEIROS, 2013; 2022b; 2023): sendo a posição do sujeito um ponto de vista a ser ocupado (pelo *romeya*, pelo *yove*), esse deslocamento se dá pela diferença constitutiva dos entes envolvidos na relação, e tendo em vista a exterioridade, nesse lugar cosmográfico, entre mundos. Por isso, neste tipo de pajelança, há que se perguntar não somente sobre o que se canta, mas, na mesma medida, quem canta – tendo em vista que o jogo de posições não é estático, mas, pelo contrário, pressupõe o deslocamento constante. Justamente por este processo, o antropólogo afirma que os *iniki* “são transmissões de experiências ostensivas diretas” (CESARINO, 2011, p. 136), sendo que, neles, “os reportativos são utilizados, ora para marcar falas de antepassados perdidas no tempo mas citadas aqui e agora por outrem, ora para marcar o jogo posicional dos locutores no evento presentificado” (CESARINO, 2011, p. 137).

Por fim, um detalhe interessante. De acordo com Caravero (2011, p. 18, grifo meu), a voz é definida pela unicidade, pois as palavras podem ser dissimuladas, enquanto ela segue

sendo identificada com um e único ente: “A voz de quem fala é [...] sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção”. Tal característica é exaltada pela filósofa também por contrapor-se à generalidade da palavra desvocalizada, centrada em seu significado, movido pela razão. Por isso, a menção à canção, pela expressão da voz, tendo em vista sua realização oral/sonora, ao vivo. Nesse caso, ainda que uma mesma canção possa ser executada por diferentes pessoas, a voz a fazê-lo será sempre única, distinta. A descrição do *iniki*, contudo, faz suspeitar a universalidade dessa proposição, pois, como se verifica no relato da pajelança, o pajé e os espíritos cantam na mesma carcaça. Logo, ainda que haja mudanças tonais, de nasalização ou outro aspecto de prosódia, não mencionados por Cesarino (2011), a conclusão a que se chega é que uma única voz pode indicar sujeitos distintos. Isso, a meu ver, revela como a abdução indicial é, de fato, marcada pela ontologia que a conforma (DESCOLA, 2023). Ou seja, se, no naturalismo, a voz é índice de um ente, em seu sentido substantivo, na cosmovisão marubo, perspectivista portanto, a voz é índice de agência, de que alguém ocupou essa posição de sujeito, vocalizando-a desde a carcaça, logo, é índice de uma relação pronominal. Acredito que este seja um bom exemplo do que dizia Wagner (2020), sobre não haver significações dadas, por mais naturais que nos pareçam.

Fechado os parênteses, estes elementos demonstram como a definição dos gêneros poéticos marubo se dá através da eficácia ritual – que, no caso dos *iniki*, permite o contato com gentes de alhures, que trazem consigo seus ensinamentos em forma de canto. Nesse sentido, as artes verbais do xamanismo marubo se distinguem, de partida, da fala cotidiana, prosaica, com a qual os espíritos/duplos não gostam de entrar em contato, não se comunicando através dela. Os cantos xamânicos marubo – *iniki*, *shōki* e *saiti* –, em contrapartida, apresentam uma “linguagem elaborada e metafórica”, ou, como denominado pelos yaminawa, uma “linguagem torcida”, capaz, precisamente, de operar determinadas ações xamânicas – como a abertura da maloca para a chegada de *yove*, a cura, o deslocamento, dentre outras. Ainda, como alerta Cesarino (2011, p. 130), o xamanismo marubo não exclui de sua noção de palavra poética o belo, que é equiparado ao bom. Isto, porém, não faz com que o belo seja, como para a tradição ocidental, um parâmetro universal e dicotômico; pelo contrário, uma vez mais, faz-se importante ter em conta a eficácia ritual, dado que a beleza é um “elemento fundamental” para que ela se efetive.

Há, por conseguinte, uma ambiguidade de sentido expressa nos cantos, através desta *linguagem torcida*: compreender o sentido dos cantos, das metáforas neles presentes, passa por

esse processo de se *espiritizar*, empajezar-se. Com isso, o vivente passará a compreender não apenas a “intenção pragmática” (o que o canto faz), como também o “referente preciso por trás das metáforas” (CESARINO, 2011, p. 130). Logo, fica explícito que a apreensão dessa poética passa, por um lado, por esse processo de subjetivação – de fazer-se gente –, e, por outro, por criar essa rede de relações sociocosmológicas voltadas para fora – tendo em vista o trânsito de interlocutores. É, aliás, nesse esteio que o antropólogo pensa a polifonia do xamanismo marubo, constituindo sua *babel*: “um interminável comentário sobre parentesco sociocosmológico, nos diálogos e mensagens que atravessam um campo indefinido de relações, já que os sujeitos, aqui, são necessariamente estrangeiros uns aos outros” (CESARINO, 2011, p. 129). Dessa forma, compreender essas palavras torcidas passa por aprender gramáticas outras, estrangeiras, tornando-se capaz de ampliar suas relações pelo cosmos.

Tendo isto em vista, a presença da metáfora, traço distintivo desta poética, não figura como um elemento estilístico, no sentido de um “desvio da linguagem”, obliterando o sentido dos signos. Ela, noutra direção, constitui a formulação precisa para sua eficácia ritual, fazendo com que o mundo seja afetado, transformado: “os mundos mudam com as metáforas: não são elas que mudam o mundo” (CESARINO, 2011, p. 201). Considerando esses elementos, os gêneros poéticos, como dito, distinguem-se pelo tipo de ação ritual, e também pelo pajé (*kfchjtxo* ou *romeya*) responsável pela condução. Assim, se os *iniki* denotam a palavra alheia, proferida pelo *yove* que ocupa a maloca do *romeya*, os *shōki*, entoados pelos pajés *kfchtixo*, enfocam “a extensão do cantador ou narrador *kfchitxo* às pessoas enunciantes dos cantos que se *somam* à sua voz e potencializam sua eficácia” (CESARINO, 2011, p. 128) – em que o *eu* é um *nós*, obliquando as posições. Estes são os cantos de cura, em que o pajé, como dito anteriormente, convoca os espíritos, como o Broto de Ayahuasca, para *cantar junto*, a fim de vencer a batalha contra a enfermidade, o que não seria possível se o *kfchtixo* “não contasse com a ajuda de seus espíritos auxiliares” (CESARINO, 2011, p. 238). Note-se, com isto, como, novamente, sobrepõem-se o aspecto relacional e, mais, a formação de uma aliança – entre o xamã e os espíritos auxiliares.

A metáfora, como aspecto formal, faz parte da constituição do canto como “indicador ontológico” (DESCOLA, 2023), tendo como efeito a transformação do mundo, ligando-se à eficácia ritual. Não se trata, por conseguinte, de manter a dubiedade do sentido, mas de compreendê-la, desvelando o referente preciso – oculto, pois poderoso. Tal referente muda, pois, pensando nos termos do multinaturalismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2013c), o mundo muda, de acordo com a perspectiva adotada. Ou seja, o significado não é fixo (o sangue e o

caium), e compreender a metáfora, por passar por empajezar-se, envolve a capacidade de ocupar este outro ponto de vista. Percebe-se, com isso, como a figura de linguagem em nada se confunde com o colocado por Hamburger (1975), ao afirmar seu valor pela ambiguidade indissolúvel, aproximando o objeto do sujeito. Assim, se no caso dos cantos marubo, com a metáfora o que muda é o próprio mundo – numa perspectiva multinaturalista.

Exemplos de *shōki*, assim como um olhar mais detido no gênero, estão presentes na tese de Cesarino (2011), ao passo que as traduções dos *saiti* – as narrativas míticas – são encontradas em quantidade em *Quando a Terra deixou de falar* (2013). Por definição, nos *saiti*, “o foco está na transmissão de uma mensagem narrativa, que pode ser feita pela própria pessoa ‘inteira’ (*ayorase*), na posse de todos os seus duplos, ou por outros visitantes no corpo do *romeya*, como ocorre em determinadas festas” (CESARINO, 2011, p. 228). Os *saiti*, aliás, não são a única forma com que os mitos se apresentam na cosmologia marubo, posto que eles podem ser *contados*, e não cantados. Também, o antropólogo alerta para a necessidade de se distinguir o cantar do entoar, tendo em vista que “as artes verbais marubo possuem gêneros salmodiados⁶⁶, tais como as falas de chefe *tsāiki* (CESARINO, 2013, p. 24).

No caso dos *saiti* – “gritocantados” –, os cantos podem ser puxados pelos dois tipos de xamã, sendo repetidos pela audiência, para que, com isso, eles aprendam – logo, vê-se, novamente, que as ações de ouvir e/ou cantar se diferenciam, demonstrando a especificidade de cada gênero poético marubo. Sobre o contexto em que tais cantos se avivam, as seguintes palavras de Cesarino (2013, p. 25) o descrevem: “Ao cantar/narrar, os puxadores de canto são acompanhados por seus parentes em uma espécie de fila indiana que reproduz um caminho, a saber, o caminho da própria narração e seu desdobramento na trama da história que se desvela ao longo do ritual”. Este caminho a ser percorrido, por sua vez, revela como o canto dos *saiti* não objetiva apenas contar eventos passados e encerrados, mas reatualizá-los, fazendo com que a audiência possa vivê-los. Sobre isso, o mito *Raptada pelo raio* é um excelente exemplo, pois narra a peregrinação de Pajé Samaúma pelos diferentes mundos, em busca do duplo de sua amada. Este mito possibilita à audiência conhecer a cosmografia marubo, seguindo os passos de Pajé Samaúma.

Nisto, evidencia-se como a noção utilizada por Cesarino coaduna-se à apresentada por Viveiros de Castro (2006), ao definir que o

“Mito” designa apenas uma inteligência narrativa e sua disposição verbal de ações específicas ocorridas nos tempos primeiros, e nada além disso. Ou, aliás, muito, pois

⁶⁶ Percebe-se como o trabalho de Cesarino (2011; 2013) não recobre todos os gêneros textuais e poéticas marubo, mostrando a riqueza e a complexidade do repertório mitopoético.

trata-se de apresentar ao leitor justamente as condições e os termos de tal disposição das ações primeiras (CESARINO, 2013, p. 20).

Logo, na reatualização destas “ações específicas”, se expressa a relação posicional e enunciativa, pois instaura-se, nisto, uma multiplicação de vozes que se obliquam na narrativa – o enunciador da narrativa (Pajé Samaúma, por exemplo), o xamã puxador, a audiência que repete. Todos percorrendo um mesmo caminho, realizando estas ações ocorridas nos tempos primeiros. E, sendo o *saiti* um gênero oral – como os demais gêneros marubo –, não há como não chamar a atenção para a capacidade mnemônica dos cantadores, que puxam “longuíssimos encadeamentos narrativos”, nos quais se percebe, se comparadas à performance de xamãs distintos ao puxarem o mesmo mito gritocantado, “a persistência de uma estrutura virtual (temática e formular) fixa” (CESARINO, 2013, p. 25), mas, ao mesmo tempo, os traços estilísticos de determinado cantador, “que pode, por exemplo, traçar seu grau de parentesco com um dos antepassados mencionado ao longo da narrativa, além de orientar o conjunto de fórmulas dessa ou daquela maneira” (CESARINO, 2013, p. 23).

Outro exemplo das distinções nas performances dos mitos se dá em torno de sua extensão. Como será apresentado com mais detalhes a seguir, pela estrutura paralelística dos mitos, com os cantos sendo formados por fórmulas que se repetem, o cantador poderá repetir mais ou menos vezes determinada fórmula, a depender do seu objetivo e de sua vontade. Ou seja, como no fragmento do *saiti* “Quando a Terra deixou de falar”, a estrutura, em que: as Mulheres-Insônia manipulam o duplo do ente (no caso, a terra); o duplo fala, afirmando estar sem vida; ocorre a transformação (a retirada do osso/microfone), pode ser replicada com um sem-fim de outras singularidades, como as panelas, os rios e as redes. O quão extenso será este canto, com a repetição desta formulação, assim, fica a cargo do xamã puxador, o que demonstra, em conjunto com o que vem sendo tratado, como, apesar da estrutura fixa, as performances xamanísticas marubo não podem ser pensadas como um evento sempre idêntico, asséptico – algo, diga-se, muito pouco provável quando se tem em conta as performances *ao vivo*, em geral.

A atualização dos tempos primeiros pelo mito, ademais, demonstra a relevância de se abordar as artes verbais considerando a dimensão da performance. Digo isso, tendo em vista que, se levarmos a sério o que os *saiti* fazem, não podemos considerar apenas a força pragmática das palavras, a correlação estabelecida entre palavras e atos – como a sentença jurídica, em nossa sociedade. Em outra direção, se, como explicitado por Taylor (2023), entendemos o mito *sendo/como* performance, sendo ela a oscilação entre o fazer (o ritual com seus cantos) e o feito (os eventos dos primeiros tempos), o efeito dos *saiti* devem ser entendidos nesse evento, sem poderem ser isolados. Isso significa dizer, por exemplo, que o efeito pragmático do canto não

se dissocia do repertório de gestos e ações, como a fila indiana – o que não exclui a força ilocucionária da linguagem, mas evidencia como está em causa não a soma de efeitos, mas a conformação de um contexto situacional que inclui – mas não somente – o canto xamânico. Ainda, sendo a produção de presença (GUMBRECHT, 2010) relacionada à abdução das agências participantes, a performance evidencia a importância do espaço tangível – o do ritual e o acessado/atualizado pela performance do mito.

Uma última ressalva, ainda sobre aspectos gerais dos cantos xamânicos: a intertextualidade. Nos *iniki*, é comum que o canto vá ensinar à audiência sobre o surgimento e o estabelecimento de determinada singularidade; por isso, o duplo cantador pode recorrer a partes de um *saiti*, que conta precisamente sobre determinada formação. Da mesma maneira, os cantos *iniki*, marcados pelas “mensagens não agentivas (relatos e aconselhamentos dos espíritos)”, podem, se for de seu interesse ensinar à audiência sobre os procedimentos de cura para determinada enfermidade, utilizar “um bloco composto por mensagens agentivas características de cantos *shōki*” (CESARINO, 2011, p. 251). Por ser a intertextualidade uma característica recorrente, Cesarino (2011) reafirma a importância da ação xamânica (da eficácia ritual para determinado fim) para definir o gênero ao qual o canto pertence.

Postos esses elementos, leiamos um fragmento do *saiti* “A história de Shetã Veká” (*Shetã Veká*), narrado por Armando Mariano Marubo, em tradução de Pedro Cesarino (2013, p. 133; 134):

“Ô Desenho Vesgo
Já estou aqui!”

E assim então
Do galho da samaúma-azulão
/De sua casa azulão
Com sua saia-azulão
/Pela escada-azulão
Ele vem rastejando
/Ele vem descendo
Pelos vincos da samaúma
/Nos corrimãos
Pelos vincos desce
/Nos corrimãos segura
Pelos cipós-azulão
/Pelos degraus-azulão
Desce se enroscando
/Ele vem descendo
Ele vem assobiando

O mito conta a história *Shetã Veká*, mulher que trai seus dois maridos – com quem sua mãe mantém relação de parentesco – com dois amantes, “o belo Homem-Sucuri (Shane Rono), que vive na floresta, e o feioso Homem-Minhoca (Yora Noĩ), que vive escondido no lixo da

maloca” (CESARINO, 2013, p. 139). *Shetã Veká* também se conecta a outro mito, o da Ponte-Jacaré, que foi encontrada por chefes e xamãs, no período em que os diferentes povos ainda não se reuniam sob o nome Marubo. O mito conta como, após atravessarem esta ponte, os chefes e os xamãs “chamam seus seguidores insensatos que ficavam atrás fazendo algazarra (eles haviam adquirido comportamentos libidinosos ao longo do caminho)” (CESARINO, 2013, p. 32). Estes seguidores, porém, no percurso, acabam caindo e se afogando, pois os xamãs, munidos de uma corda de aço, deceparam a ponte animal, cortando-a justamente com esta finalidade. *Shetã Veká*, por sua vez, é uma sobrevivente desse episódio; sendo, portanto, uma representante deste comportamento insensato⁶⁷.

Em seguida, as traições de *Shetã Veká* serão descobertas pelos maridos, graças à delação de sua mãe, que vê suas relações de parentesco minadas pelo comportamento da filha. A mulher segue então sua sina e, após presenciar o assassinato de seus amantes, passa a vagar pela floresta interrogando as “feras”, pedindo para ser devorada, e transformando-se, logo, “em uma figura dos limiares, excluída do campo do parentesco e das alianças” (CESARINO, 2013, p. 129). Sobre o destino dos amantes, Cesarino (2013) destaca como o périplo do duplo de Homem-Minhoca, após a morte de sua carcaça/maloca, assemelha-se ao movimento feito por Pajé Samaúma, em *Raptada pelo raio*, posto que ele também irá percorrer a cosmogeografia marubo, mas, desta vez, sendo ameaçado e enxotado pelas singularidades com as quais se encontra⁶⁸. O final do mito narra o encontro de *Shetã Veká* com o caçador Ranê Topãne, então de tocaia na floresta; da relação entre eles, “surgirá uma série de entidades tais como cobras, insetos, serpentes e, surpreendentemente, as Estrelas da Manhã e da Tarde⁶⁹” (CESARINO, 2013, p. 130). Ranê Topãne, então, leva a mulher para viver consigo e com sua mãe, Shoma Wetsa, a “mãe canibal”, presente no *saiti* “O surgimento dos brancos bravos” – outro mito ao qual o de *Shetã Veká*, portanto, se liga.

O fragmento escolhido do *saiti* apresenta o momento do encontro entre a mulher e Shane Rono, o Homem-Sucuri – localizando-se, logo, no início da narrativa cantada. O destaque a ele

⁶⁷ Vale notar como a presença da Ponte-Jacaré é recorrente nas mitologias pano (CESARINO, 2011), sendo algo já assinalado nesta tese, através da produção artística do MAHKU, posto que os Huni Kuin seriam, precisamente, este povo ponte (DINATO, 2018). Narrativas míticas como a dos Kaiowá demonstram, ainda, como a tópica não se restringe aos povos pano (TEIXEIRA, 2022). Esta ressalva reforça como as poéticas indígenas convidam à crítica ao olhar comparativo; isto é, a um olhar aberto às relações entre as cosmovisões indígenas, mas sem homogeneizar os signos mitológicos.

⁶⁸ “E ameaças recebendo/ Para a morada/ Do povo Espírito das Árvores/ No terreiro-espírito/ Na árvore-espírito/ Ali mesmo vai/ E chega falando// ‘Eu com vocês/ Filhos quero fazer!’” (CESARINO, 2013, p. 142).

⁶⁹ Nesse ponto, percebe-se a possibilidade de intertextualidade, acima apontada: se, em um *iniki*, o cantor quiser/precisar cantar/ensinar sobre o surgimento da Estrela da Manhã, por exemplo, recorrerá a essa parte do *saiti* – preservando a distinção entre os gêneros, dado seu objetivo ritual, que não se confunde com o do canto de um *saiti* completo.

deve-se às metáforas ambíguas expressas pelas duas traduções de um mesmo verso, sinalizadas pela separação por barras. Antes de passar a elas, cabe dizer que o mito, como um todo, retoma um esquema comum aos *saiti* marubo: o surgimento, o trajeto e o estabelecimento, como se vê nos cantos que contam da formação de duplos e espíritos. Cesarino (2013), contudo, chama a atenção para como este esquema narrativo não se restringe ao surgimento, trajeto e estabelecimento de singularidades. Citando o mito de Pajé Samaúma e seu trânsito em busca da amada, o antropólogo explica como, nesse caso, o episódio de *surgimento* seria o conflito narrativo – o desaparecimento de sua mulher, graças a um feitiço. Dele, se daria o trajeto (o movimento/ trânsito) e o estabelecimento – que, no caso de Pajé Samaúma, é o retorno para casa. Esta reflexão, acredito, é facilmente transplantada para o mito de Shetã Veká, no qual o conflito se deve às traições da mulher insensata; seu trajeto, por sua vez, se dá de maneira errática e agoniada, até o seu encontro com Ranê Topãne, do qual deriva seu estabelecimento em um outro núcleo familiar.

O esquema tríptico, como aponta Cesarino (2013, p. 33), se destina a “movimentar um conhecimento desde sempre dedicado aos modos de relação para produzir reflexões sobre a mudança e alteridade”. Surgimento, trajeto e estabelecimento são, assim, não *partes* de uma narrativa, com a finalidade de organizar o enredo. Antes, expõe o fundo epistemológico, num movimento que radica o conhecimento no corpo, na experiência – os movimentos de Shetã Veká, os homens em fila indiana, o trânsito dos espíritos que chegam de longe etc.: “Em outras palavras, o pensamento marubo tem critérios próprios para pensar as alterações sofridas por sua sociedade” (CESARINO, 2013, p. 33). Não há, ainda, pré-determinação, como se percebe pela comparação dos *saiti* citados: enquanto o estabelecimento de Pajé Samaúma é o retorno para o ponto de partida, sua maloca, no mito de Shetã Veká, ele se dá numa nova família, transformando os vínculos parentais. O corpo, como nos falava Fabião (2004), não está dissociado do conceito, de maneira que a experiência não tem nada a ver com empirismo raso. Em outra mirada, significa dizer que tal esquema, sem ser explicado, é compreendido, porque aprendido (TAYLOR, 2013; 2023) através da atualização do mito. Mas, se os elementos constituintes da performance ritual não são facilmente separados, igualmente importante é observar mais de perto como os aspectos formais dos cantos operam nesse contexto cosmológico.

Neste sentido, volto-me à estrutura formulaica dos cantos, e, mais precisamente, ao emprego do paralelismo como elemento formal central na arte verbal Marubo. Nas palavras de Cesarino (2011, p. 228), o paralelismo, a exemplo de outras artes verbais xamanísticas, “refere-

se mesmo a um uso intensivo e estereoscópico das reiteraões verbo-visuais”. Nos cantos, organizados em blocos, encontram-se distintos tipos de paralelismo, tais como aqueles internos ao verso (“microparalelismo”), os demarcados pela oposição, a repetição de versos incontáveis vezes, e as variaões de palavras, mas também de “linhas dentro de estrofes [...], de estrofes entre si e destas estrofes e linhas dentro de blocos que, também articulados em relaões de variaão e repetição, constituem o que chamamos de ‘macroparalelismo’” (CESARINO, 2006, p. 108). Um exemplo de paralelismo, no *saiti* “A história de Shetã Veká”, evidencia-se no périplo de Homem-Minhoca supracitado, no qual a chegada do duplo a determinado domínio constitui um bloco com uma estrutura fixa, mas que varia, de acordo com o domínio visitado.

Retomando a eficácia ritual, Cesarino (2006; 2011) atribui ao paralelismo (e a seus procedimentos de montagem), para além de ser um recurso mnemônico, a capacidade de promover a visualização dos eventos narrados – ou seja, a reatualização do saber mitopoético. Isto porque o paralelismo, nos cantos, proporciona um prolongamento da “performance ritual, conferindo certa *regularidade encantatória*, de papel essencial para eficácia da estereoscopia xamanística” (CESARINO, 2006, p. 118). A estereoscopia, nesse caso, não se trata de um efeito óptico, ilusório, mas de uma sobreposição de singularidades, permitindo à audiência a visualização do que é cantado, numa experiência imediata com os sujeitos ali sobrepostos. Ou seja, os cantos em contexto ritual, demarcados pelos diferentes usos do paralelismo, fazem com que a pessoa, fractal por definição segundo a perspectiva Marubo, experiencie uma relação intensiva, na qual um “outro” (como Shetã Veká, seus maridos e amantes) “surja no campo de visão [...] não como uma ‘personagem’, mas como um sujeito, fazendo com que *tenda ao abismo o evento e a estrutura enunciativa*” (CESARINO, 2006, p. 125, grifo meu). Assim, o antropólogo, ao discutir o paralelismo nos cantos do xamanismo Marubo, apresenta como a referida eficácia ritual liga-se à “eficácia perspectiva”, ao fazer com que as pessoas assumam posiões, que se dispõem a partir de uma malha posicional que tende ao infinito – e, por isso, como já dito, vertiginosa.

Apesar da contribuição mnemônica e da formação de uma espécie de coro com a repetição dos versos em fila indiana, percebe-se, de partida, que a recorrência do paralelismo se afasta da noção de popular, proposta por Spina (2002), estando seu uso ligado ao efeito estereoscópico provocado. Numa experiência radical de alteridade, a produção de presenças no xamanismo marubo não é somente apreendida por efeitos sensoriais, como exposto por Gumbrecht (2010), ao falar sobre a experiência poética ocidental. Pelo contrário, pois o paralelismo opera como *ferramenta* visionária, fazendo com que tais presenças sejam vistas

pela audiência – o que não exclui, obviamente, os outros sentidos. Dizer que *o evento e a estrutura narrativa* tendem ao *abismo* passa, por extensão, por compreender a exterioridade da equivocação. As diferenças se mantêm: o espaço-tempo do evento (pajelança) com seus sujeitos e o espaço-tempo do mito (estrutura enunciativa) com seus sujeitos. A diferença, porém, é o fator decisivo para que o trânsito ocorra, fazendo com que a relação com esses sujeitos, *vistos*, se efetive num movimento de transformação.

Também, considerando a *malha* perspectivista, entendo que a visualização destes sujeitos bem exemplifique a noção de *fluxo de materiais* de Ingold (2012; 2015), ao autor apontá-lo como extensão dos corpos, uma linha que expõe as possibilidades de relação. Como se percebe no perspectivismo marubo, a objetivação deste outro (sujeitos da narrativa) se dá pela extensão de seus corpos, que não se limitam ao plano enunciativo, fazendo-se presentes. Isto não faz com que a estrutura enunciativa seja subsidiária ou dispensável. Ao contrário, os planos tendem ao mesmo abismo, e os sujeitos da narrativa, pensando com Ingold, *vazam* no ritual, se fazendo presentes. E, se o mito garante a possibilidade relacional, ainda que não defina a execução, tal qual a teia de aranha, entendo que isso se dá pela narrativa – na medida em que ela atualiza o esquema epistemológico citado – mas, com ênfase, pelos recursos formais (poéticos) empregados – no caso, o paralelismo.

O campo de possibilidade que se instaura é aquele em que os sujeitos são dotados de qualidade perspectiva. Disso, percebe-se como a abdução de agência dos *saiti* se dá através da virtualização dessa *zona pré-agenciada* (NODARI, 2019; 2021; 2023), considerando que os agentes são determinados – não é como o exemplo da máscara dos Makúna e dos Matapia (DESCOLA, 2023), apresentado no capítulo anterior –, e, mesmo que alguém dentre os participantes do ritual não consiga identificar determinada presença (o cantador, por exemplo), isso não significa que ela não seja definida. A presença desses sujeitos, ainda, expressa o teorizado por Nodari (2023), quanto à função mágica da linguagem, em sua obliquação e conversão de sujeitos enunciativos, é a base do dialogismo constituinte da linguagem. Logo, se nas relações pronominais se evidencia a obliquação dos sujeitos, o movimento de equivocação, a mim me parece que o paralelismo – com seus efeitos estereoscópicos – é o que materializa, estendendo o canto, essa possibilidade. Nesse sentido, entende-se melhor o que diz Descola (2023) acerca da figuração – e, aqui, desse objeto enunciativo – como multiplicadora ontológica, posto não haver representação do mundo, mas apresentação de mundos. É nesse sentido que se percebe, ademais, o animismo como ontologia no sentido forte (NODARI, 2023), com a função mágica da linguagem em alta voltagem, sem misturar-se com a ideia de ficção.

Se o paralelismo é responsável pelo prolongamento das imagens, promovendo sua visualização em uma malha posicional na qual o sujeito se ubíqua, as metáforas, como também já referido, são fundamentais para a comunicação com os espíritos/duplos, pela recusa destes a comunicarem-se com as palavras em sentido prosaico, cotidiano. Por isso, de pronto, elas estão igualmente conectadas à eficácia ritual. Ainda, a metáfora é um mecanismo de obliterar o sentido dos versos, fazendo com que aquele conhecimento não seja facilmente acessado por quem desconhece o significado espiritizado dos cantos. Em verdade, como se percebe através da leitura das reflexões de Cesarino (2011; 2013), um leitor desavisado pode, inclusive, interpretar como metáfora o que metáfora não é. Exemplo disso são os termos precedidos por hífen, como em: “samaúma-azulão”, “degraus-azulão”, que podem ser erroneamente entendidos como uma caracterização metafórica dos substantivos. Entretanto, como explica o antropólogo, os termos (sempre marcados pelo hífen) indicam um classificador; isto é, o povo ao qual a singularidade pertence – no caso, o povo azulão.

Voltemos aos versos citados: “Do galho da samaúma-azulão/ De sua casa azulão// Com sua saia-azulão/ Pela escada-azulão// Ele vem rastejando/ Ele vem descendo// Pelos vincos da samaúma/ Nos corrimãos// Pelos vincos desce/ Nos corrimãos segura”. Separados por um travessão, o que é dístico na tradução de Cesarino é, originalmente, um só verso, conformado pela metáfora estabelecida entre *galho* e *casa*, *rastejar* e *descer*, *vincos da samaúma* e *corrimão*. Tal qual o sangue e a bebida, os significados dependem da perspectiva adotada desde o canto. Se cantado desde a perspectiva do Homem-Sucuri, ele chega de sua casa, vem descendo as escadas e segurando nos corrimãos; se da perspectiva do vivente, a sucuri rasteja desde o galho da árvore, descendo por seus vincos. O mundo não é o mesmo, suas coisas diferem. Logo, falava-se que a compreensão das metáforas passa por empajezar-se, e isto se deve ao fato de que apreendê-las é empreender, na mesma medida, esse trânsito de significados, que é, em verdade, um trânsito perspectivo. Tal qual o paralelismo, a metáfora coloca em funcionamento as premissas desse dialogismo, pois o sentido do verso não é pré-determinado, demandando a ocupação, e o trânsito, posicional. E, assim, penso ser possível afirmar que, ao passo que a obliteração do significado não se dá nos termos da lírica moderna (HAMBURGUER, 1975), o que a conforma não é um movimento de um ponto a outro, a transposição do significado de um vocábulo a outro, mantendo a estabilidade significante, mas essa exterioridade formada pelo trânsito perspectivo entre as significações – novamente, a distinção dos modelos de rede e malha.

A equivocação, em sua diferença, apresenta-se igualmente na escolha de tradução de Cesarino, ao desdobrar o verso em dois. O impasse se dá em como traduzir a equivocidade do verso, considerando a exclusão do contexto situacional original – o ritual. Imagino escolhas que o tradutor *não* fez, a tradução do vocábulo como *galho*, e uma nota indicando também poder ser *casa* – o que, de certa forma, distancia as posições enunciativas, inclusive na página. Mas não é o que Cesarino faz. A leitura nos atualiza um repertório específico: ação de movimento linear – da esquerda para a direita, de cima para baixo, apenas uma vez cada linha ou verso, pois a repetição é marcada por recursos como o refrão; e a tradução do antropólogo rasura esse fazer. Sendo o mesmo verso, desdobrado em dois, como leitora, sou instigada a um movimento reiterativo, em que o sentido de *casa* depende do sentido de *galho*, pois é indo entre os versos que compõem essa espécie de dístico que se apreende o movimento que constitui sua significação. Ora, esse movimento de leitura, que se cria a partir do encontro de dois contextos situacionais – o da leitura ocidental e o do ritual xamânico – não faz com que a experiência leitora seja *igual* à experiência ao vivo, no ritual. Mas ela também não é idêntica à leitura corrente de um poema. Entendo-a, nesse sentido, como, por um lado, esse movimento de equivocação e, por outro, como indicativo de que a tradução do canto, ao presentificar os sujeitos em diálogo, nos impele a performar a leitura de outra maneira, igualmente transformada. A função mágica da linguagem na tradução, assim, não deixa de produzir seus efeitos pragmáticos.

Considerando esses apontamentos, a tradução destes versos – dos cantos, em geral – só foi possível, como o antropólogo afirma diversas vezes (CESARINO, 2011; 2013), graças aos ensinamentos dos seus interlocutores, xamãs com vasto conhecimento, e da participação do dia a dia – com o acompanhamento de curas, por exemplo – e de rituais daquela comunidade. As discussões em torno da figura de linguagem demonstram como esse enfoque é necessário para esta poética do traduzir, posto que o sentido das metáforas, mas também o que elas fazem, se dá como um ensinamento xamânico, com efeitos cosmopráticos. E, nesse mundo multipovoado e polifônico, não é de se espantar que o antropólogo e tradutor não se furte de estabelecer relações, também estendidas pelo cosmos. Pelo contrário, a poética do traduzir de Pedro Cesarino só me parece possível pela rede de relações tecidas em volta dessa *poiesis*, sendo, em grande medida, sua substância.

Olhar para este campo de relações me auxilia a refletir sobre a formação de uma *poiesis* ayahuasqueira que se liga diretamente a outra, a Marubo, essa estritamente oral, enfocando os aspectos recorrentes: a planta como agente, a evocação de presenças e a formação de alianças.

Na mesma medida, as traduções de Cesarino, avançando na reflexão, auxiliam a própria discussão teórico metodológica da tese, posto que seu trabalho etnográfico, preocupado com a apreensão da ontologia Marubo, mas, igualmente, com os aspectos formais de sua poética xamanística, apresenta questões produtivas para o estudo comparado das poéticas ayahuasqueiras. Logo, aqui também há um desdobramento dos pontos de vista a serem captados: um, do tradutor, apreendendo os cantos a partir da conformação de seu campo de relações; e o outro, do antropólogo, refletindo sobre seu processo e escolhas a partir de sua experiência etnográfica. Posições que se obliquam, se equivocam.

3.2 A tradução como zona relacional

As aproximações tencionadas por Cesarino, como o próprio antropólogo expõe em sua etnografia (2011), não devem ser vistas como um procedimento que visa ao desaparecimento das diferenças. Assim, apesar do xamanismo marubo servir de disparador para as escolhas de tradução e as reflexões científicas do autor, suas práticas não podem ser encaradas como problemas comuns entre ele e seus interlocutores xamãs. Ou seja, a necessidade de tradução e de elaboração é do antropólogo – e, pensando de maneira metonímica, *nossa*, do pensamento ocidental –, mas não do xamanismo. Rejeitando esta falsa equivalência de objetivos, Cesarino aborda o paralelo criado entre as formas de construção de conhecimento como “uma zona de interação reflexiva entre os dois referenciais” – o da tradução e o do xamanismo. Logo, seu trabalho se dá na conformação de um espaço, *uma zona*; conformação esta que só é possível graças à diferença constituída entre os referenciais, algo que, diga-se, não parece estranho à epistemologia marubo, que, como visto, é constitutivamente aberta à diferença e às relações.

E, considerando as noções do xamanismo marubo já apresentadas, o autor coloca como, enquanto antropólogo, suas dúvidas gravitaram em torno de dois problemas centrais, quando diante da poética marubo: “quem exatamente fala [...] e de onde fala” (CESARINO, 2011, p. 78). Estas não são perguntas simples, visto que a multivocalidade é presente nos cantos marubo, como se evidencia nos *iniki*, quando um *yove* ocupa a maloca de um pajé romeya, vindo de alhures. Além disso, ao evidenciarem, novamente, a necessidade da compreensão das categorias nativas, os questionamentos fazem-se fundamentais para o trabalho de tradução, já que, por exemplo, tem-se grande incidência dos pronomes demonstrativos e dêiticos, substituindo os nomes e os topônimos, respectivamente. Por estes motivos, o primeiro aspecto que gostaria de destacar das traduções de Cesarino (2011; 2013) é o *fazer junto* – detidamente, *fazer junto* com os pajés marubo –, elemento indispensável ao processo tradutório.

Não raras vezes, deparamo-nos, na etnografia do autor, com passagens em que ele relata conversas, nas quais tira dúvidas ou mostra o andamento do seu trabalho, sendo orientado a como prosseguir. Nessas ocasiões, Cesarino (2011, p. 140) conta, era comum a cena ser comparada, pelos xamãs, “com suas relações com os espíritos, que se colocam também ao lado dos pajés ensinando-lhes cantos. Estamos todos ‘ligando pensamento’ (*chinã ātjnānāi*)”. A aproximação não é fortuita. A conformação de uma imagem, na qual se expressa esta relação, também não, sobretudo se penso que as imagens – a exemplo dos desenhos feitos pelos xamãs, a pedido de Cesarino, para apresentar iconograficamente a configuração de pessoa marubo e aspectos da cosmologia, como trajetos empreendidos nas narrativas míticas (cf. CESARINO, 2011) – não se enquadram exatamente enquanto uma representação, e sim como esquemas epistemológicos, podendo ganhar vida em diferentes linguagens – cantos e desenhos. Dessa forma, sou levada a pensar que tais cenas (de interlocução entre o tradutor e os pajés) apontam para uma forma de firmar e tecer relações, “ligando pensamento”; isto é, ligando o “peito pensar” dos interlocutores, que, criando uma imagem, se avizinham perante as imagens ensinadas nos cantos.

Para Faleiros (2019, p. 145, grifo meu), quando de sua reflexão sobre a poética do antropólogo, mas igualmente da agência das plantas professoras, esta seria, aliás, uma maneira de enxergar a prática tradutória de Cesarino: “produzir relações, trabalhar ligações, sintonizar pensamento; operações outras de sensibilização dos sentidos; imagens que, em alguns cantos, *ensinam a ver o próprio ato de traduzir*”. Por isso, quando chamo a atenção para este *fazer junto*, não me refiro somente a uma ação intelectual, ou de movimento definido (perguntas e respostas). Em outra direção, em consonância com o excerto, esta ligação entre os interlocutores se dá em torno da plasticidade das imagens que, como parte das redes de relações, ensinam os cantos e os caminhos de sua tradução, pela sua eficácia mágica/encantatória.

A reflexão de Faleiros (2019) une-se a outras do autor, anteriormente apresentadas (FALEIROS, 2013; 2022b; 2023), pois essa forma de relação com o Outro, expressa nas traduções do antropólogo, não se confunde com movimentos de assimilação de aspectos de uma outra cultura, deglutindo-os em função de uma só substância (matriz epistemológica). A equivocação, voltada para fora, e projetada ao futuro, sem encaixar-se na noção de sistema, vai ao encontro, assim, à noção de *zona relacional*. Ou seja, como apontado por Cesarino, para a existência desse espaço, as diferenças se mantêm, o que não impede a existência de troca e, mais, a formação de alianças – *ligando pensamento*. Retomando a discussão iniciada por Faleiros e a constituição de parceiros na *aventura científica* (STENGERS, 2017), entendo a

aliança, marca dessa relação, como fundamental para compreender esse *fazer junto* e sua contraparte pedagógica – aprender a fazer fazendo junto, aprender a ligar pensamento ligando pensamento.

Criar alianças, laços mútuos, não é o mesmo de toda e qualquer interação entre entes, como visto na explanação de Latour (2013) acerca dos híbridos. O mesmo pode ser pensado em relação à área dos Estudos Literários. Retomado o argumento de Faleiros (2022b), a mobilização do perspectivismo ameríndio por parte de Fischer, em seu intuito de promover uma *nova história da literatura brasileira*, faz com que o crítico, sem deixar de estabelecer um contato com as sistematizações de Viveiros de Castro, não constitua propriamente uma aliança – tendo em vista sua adequação forçosa do perspectivismo à noção de sistema. Mais, como expresso por Faleiros (2022b), se a equivocação se liga ao devir, pois, como a noção de vingança ameríndia, aponta para o futuro e a continuação das transformações, movimentos como o de Fischer me parecem sobretudo ligados ao passado, fazendo com que as poéticas indígenas – num cenário teórico crítico demarcado pela prosa e a escrita – *servam* para repensar nossos *objetos de formação*.

E isto é muito distante da relação que produz obras como *A queda do céu* (KOPENAWA, ALBERT, 2015), *Oniska* (CESARINO, 2011) e *Quando a Terra deixou de falar* (CESARINO, 2013). Elas, enquanto obras *feitas* num processo de *fazer junto*, são, na mesma medida, realizadas – com sua eficácia – no *fazer junto*, pela leitura. Uma vez mais, desde o ponto dos agentes que *fazem* (os autores), a dimensão da performance se faz presente, e, já agora, colocando em relevo a necessidade de aliança, sua dimensão cosmopolítica. Assim, acredito que seja em sentido aproximado que Oliveira (2020) fale da palavra xamânica e do valor performativo da obra de Kopenawa e Albert, compreensão que expando para o trabalho de Cesarino. Aliás, se considerada a crítica de Faleiros (2022b) à exclusão das traduções de Machado da formação de um campo literário nacional, é interessante notar como é precisamente o tradutor (Cesarino), que, como o xamã transitando entre posições distintas, desdobra-se e fazendo da tradução questão cosmológica, recoloca não as condições para o estabelecimento de um sistema literário, mas para nos questionarmos sobre concepções caras à crítica – o *eu*, a própria ideia de invenção.

Assim, enlaçadas por essas alianças, tanto *A queda do céu* quanto as traduções dos cantos marubo tendem ao mesmo devir, fazendo com que, pela leitura, se presentifique esse outro espaço, o fazer feito. Entendo que é também sobre isso que Davi Kopenawa (KOPENAWA; ALBERT, 2015) fala, ao revelar seu intuito de que mais pessoas possam se

afetar com suas palavras, as palavras do *xapiri*, compreendendo a eminente queda do céu. Igualmente, acredito que os cantos marubo, e a relação estabelecida em torno deles, nos ensinam por esse movimento, que, sem fazer com que, mesmo na leitura, abandonemos nossa mirada epistemológica, inseri-nos, pela rasura, numa espacialidade outra – a zona relacional. Assim, o que estou propondo é que, à medida que o trabalho de Cesarino passou pela conformação de uma zona relacional (que é uma zona de agenciamentos), com a formação de alianças, a leitura das traduções, com sua diferença, presentifica uma zona relacional – que não é a mesma –, mas que se dá por movimentos convergentes. Ou seja, se a zona relacional é um espaço (portanto presentificado), a leitura (a leitura crítica) enquanto equivocação produz sua própria zona relacional, num espaço que se dá na contiguidade de mundos – o da leitora, o dos cantos.

É essa compreensão, aliás, que me faz, quando falando sobre a tradução desdobrada dos versos metafóricos que narram o aparecimento do Homem-Sucuri, pensar a partir do meu gesto de leitura – reiterativo, perambulando entre o dístico, tracejando um caminho. Importante dizer: como exposto sobre a performance (TAYLOR, 2013; 2023; ZUMTHOR, 2014), e pensando em termos de abdução de agência (GELL, 2020; DESCOLA, 2023), diante do canto, e ocupando a posição de paciente (leitora), ainda que eu acesse os contextos criados pela minha forma de mundiação, e mais que isso, atualize esse repertório de *gestos* (a forma de ler, e não de constituir sentido), não me é exigida uma reação medida, específica. Participar da performance é abrir-se à imprevisibilidade, de forma que se um outro leitor diz não ler como eu, percorrendo outro trajeto – lendo de maneira corrida, por exemplo, emparelhando os versos –, não faz com que seja inválida uma ou outra ação performativa. Novamente, a teia de possibilidades não é uma abstração, e a equivocação não se confunde com o relativismo. É, antes, tecida pela própria extensão desses corpos poéticos que são, na mesma medida, mundos, zonas agenciadas. Logo, podemos agir de forma diferente, mas partindo da mesma mirada epistemológica – o movimento de equivocação – e tendo como fio a se enlaçar a materialidade presentificada nas traduções – nesse caso, o mesmo verso desdobrado.

Esmiuçando a discussão, olho para mais um aspecto: as escolhas métricas do antropólogo. Distanciando-se da métrica rigorosa existente nos cantos marubo, replicando ao longo dos versos a mesma medida, o autor opta por uma tradução em verso livre – ainda que, como visto, mantenha outros aspectos que contribuem para o ritmo dos *poemas*. Cesarino (2011) não investe em uma análise mais detalhada de escolhas como essa, detidamente através de um olhar comparativo entre as formas apresentadas – nos cantos orais e nas traduções. Isto

não impede, contudo, que o façamos, buscando, assim, rasurar ainda mais nosso reificado impulso à transparência. Sigamos o fio deixado pelo uso do verso livre. Num primeiro momento, se poderia pensar que a escolha se afasta de uma formulação encantatória, ao considerar o verso livre como um *relaxamento*, uma libertação moderna dos ditames métricos consolidados pela tradição pré-moderna – e, assim, uma aproximação dos cantos marubo à noção de poesia pré-moderna, ao menos nos termos de Spina (2002). Contudo, olhando mais de perto, e trazendo para a discussão uma visão menos automatizada do verso livre, percebe-se que tal dicotomia é ensejada por um equívoco já apontado por Britto (2014). Para o teórico e também tradutor, o verso livre estaria igualmente perpassado por “conjunto de regras, nenhuma das quais tem menos de sessenta anos de existência na poesia ocidental, sendo que algumas já existem há mais de um século” (BRITTO, 2014, p. 39). Logo, entender o verso livre como uma inovação que rompe com as regras em torno do ritmo, e por conseguinte com a dita poesia pré-moderna, seria um equívoco.

A tese de Britto (2014), ademais, deve ser lida em conjunto com suas elaborações em outro artigo (cf. BRITTO, 2011), no qual o autor, comparando aparições formadoras do verso livre na poesia estadunidense e brasileira, elenca como elementos da norma da nova medida os seguintes aspectos, distinguindo-a em três tipos: o que se percebe através do “afrouxamento de regras”, com o “encaixotamento sintático” e o uso de blocos (como em Whitman, e, sob sua influência mas metamorfoseado, em Bandeira); o que se dá com a inserção de um ou mais “metro fantasma”, em contraste com a coloquialidade igualmente constitutiva dos versos, perceptível em Eliot e Jorge de Lima, por exemplo – mas também, acredito eu, em poéticas brasileiras contemporâneas, como a de Edimilson de Almeida Pereira e a de André Capilé; e o que se caracteriza como “o novo verso livre de Williams e Cummings” (BRITTO, 2011, p. 143), pela presença dos enjambement, aproximando as experiências com o verso livre já consolidadas com outras tradições, algo que, segundo Britto, pode ser verificado na poesia brasileira a partir dos anos 1960 – e, que acredito ser perceptível por um rápido exercício de leitura, se faz presente com grande intensidade nas poéticas contemporâneas brasileiras.

Feita esta breve explicação, uma última ressalva. A conclusão à qual chega Britto (2014), de que toda a tradição, inclusive a do verso livre, é dotada de artificialidade, posto que derivada de uma técnica, ainda que seja válida quando se tem em conta o paradigma moderno, deve ser colocada entre parênteses, quando diante da poética marubo (e de outras poéticas xamanísticas), considerando que o binômio natural/artificial é redutor e não encontra espaço em tais cosmovisões. Em outra perspectiva, penso que a tradição do verso conta também uma

história, em que as medidas trazem consigo suas histórias próprias, mas, sobretudo, seus efeitos, intimamente ligadas ao ritmo. E, se penso de maneira análoga às reflexões sobre o paralelismo e a metáfora, também as métricas estabelecidas em uma poética convergem à multiplicação ontológica. No caso das fórmulas verbais xamânicas, este aspecto está associado aos efeitos pragmáticos, mágicos, e sublinho a dimensão vocálica ao se pensar no ritmo. Dito isso, deixando de lado o impasse de Britto (2014), ainda que seguindo suas elaborações, ao me voltar à escolha de Cesarino pelo verso livre, questiono como isso se relaciona com o movimento de equivocação explicitado.

Partindo mais uma vez do exercício imaginativo, pelo contraste, uma outra escolha, por uma medida bem estabelecida, o decassílabo heroico, por exemplo, poderia ser lida como a tentativa de emular uma tradição que não nos é contemporânea, fomentando uma leitura cruzada com poéticas e gêneros específicos – como o épico camoniano. O exemplo pode parecer estapafúrdio, mas a presença fanstamática de Goethe na devoração crítica de Haroldo de Campos (FALEIROS, 2013; 2023) demonstra do que se trata: a devoração que tende à assimilação desse outro selvagem. Assim sendo, interessa notar como a escolha de Cesarino faz com que ele não incorra nisso, numa aproximação da *forma pela forma*, cambiando métricas apartadas de seus fluxos vitais. A fim de propor uma outra leitura, recorro aos versos a seguir, ainda do *saiti* e *Shetã Veká*: “Assim diz e/ A mãe panela traz/ Sopa de peixe/ Ela vai comendo/ Fede forte a sucuri/ Mas ela engole” (CESARINO, 2013, p. 135).

Apesar da presença do encadeamento de versos, não sendo um excerto fortemente marcado pela cesura, acredito que o que se destaca é outro aspecto: o regime da arte menor, que aproxima a tradução do original, como se percebe pela extensão dos versos, ainda que não nos ocupemos de aspectos linguísticos: “*Awẽ iki amaĩnõ/ Yoá ninivarãsho/ Yapa passa inisho/ A awẽ piáki/ Vẽcha itsa itsapa/ Scheakãikã*” (CESARINO, 2013, p. 135). Seguindo a escolha do verso livre, a tradução em versos que não ultrapassam o número de sete sílabas poéticas cria uma ressonância em relação ao original. Isso se soma à torção sintática – com o verbo ao final dos versos dois, quatro e seis –, fazendo com que pareça à leitora que os elementos rítmicos, dentre eles a escolha de versificação, igualmente dialogam com a materialidade do canto traduzido, comparando os mesmos elementos. Sendo assim, voltando a Britto (2011; 2014), se uma das formas de se constituir o verso livre, desde a sua formação, é o *metro fantasma*, acredito que o mesmo possa se pensar aqui. Relevante dizer: a presença fanstamática de um verso de determinada medida expressa a natureza citacional do texto, pois, sendo essa outra medida identificada não somente por momentos históricos e culturas específicas, mas pela sua

expressão em outros poemas, o verso fantasma atua como uma citação desse outro – ainda que tal presença não necessariamente se revele ao leitor, que pode não a captar.

No caso do verso livre nas traduções de Cesarino, desde essa ideia, entendo a presença fantasmagórica como um espírito, no sentido ameríndio, que, sendo um xamã, é capaz de metamorfosear-se em seu trânsito perspectivo. Ou um verso livre espiritualizado, empajezado, não porque propriamente anímico, mas porque afetado por essa relação. Assim, se a arte menor em geral é considerada como própria da oralidade pelo seu caráter popular (cf. SPINA, 2002), sua presença nas traduções me parece avivar – fazer sentir, ainda que pela leitura – sua dimensão encantatória, aprendida porque sentida pelo ritmo. Logo, me parece que o verso livre não é a *escolha fácil*, livrando o tradutor do peso da métrica; em outra direção, é a escolha que, na diferença, não apenas cria através da relação como possibilita à crítica uma abertura à criatividade. Por óbvio, isto não significa que essa escolha de tradução seja fruto desta reflexão em específico por parte de Cesarino, posto que esta seria uma inferência sem lastro. Sequer acho que este seja o ponto, em verdade, pois, considerando a configuração relacional ladeada por princípios distintos, mas postos em contato, é precisamente esta *zona* reflexiva que faz com que sejam exequíveis desdobramentos como esse.

Ao mesmo tempo, é ela que liga interdisciplinarmente as elaborações possíveis nos campos da Antropologia e dos Estudos de poesia, sem perder de vista as contribuições dos estudos de tradução. Ou, pensando nesse movimento disparado pela arte verbal marubo, entendo que a leitura crítica da poética do traduzir de Cesarino (2011; 2013) se afirma como mais um desdobramento de uma rede de comentários sociocósmicos:

A poética xamanística constrói seu sentido em um interminável comentário sobre o parentesco sociocósmico, nos diálogos e mensagens que atravessam um campo indefinido de relações, já que os sujeitos, aqui, são necessariamente estrangeiros uns dos outros. [...] [Logo, entende-se] o xamanismo marubo como uma teoria da tradução, um problema etnográfico que não deixa de ser, ele próprio, uma invenção dessa antropologia tradutiva sobre o pensamento dos outros. [...] De modo análogo ao antropológico, o problema literário coloca a objetividade fora de questão: não existe uma tradução objetiva, pois tradução não é cópia ou reprodução de um original, mas necessariamente uma “transposição criativa”, quando se trata da linguagem em sua expressão extracotidiana (CESARINO, 2011, p. 129).

Aí está um ponto central para entender a poética do traduzir de Cesarino: a tradução, nela, é constitutiva, dado que a própria *poiesis* marubo é tradutiva, com seus estertores voltados para fora, captando vozes outras. Captá-las, traduzi-las, não pode ser uma ação objetiva, pois tais vozes anunciam a existência de um sujeito, que ocupa posição no espaço – o problema já anunciado: quem fala, de onde fala; problema de subjetivação. Ou, lembrando o já abordado: em se tratando de um discurso *só sujeito*, a poética xamânica não tende à síntese, mas a este

“interminável comentário”, atualizando e traduzindo as narrativas. Cesarino pensa a tradução em termos criativos, uma vez que, se afastando da ideia de mimese, representação, encara a tradução não como operação linguística, mas vivência cosmológica. Por isso, seu estudo etnográfico não se presta apenas a subsidiar as escolhas de tradução – levando as compreensões de um ponto a outro –, mas, em outro sentido, recria a própria teoria antropológica (e de tradução), ao equivocar seus termos, não sendo, por extensão, uma operação transcriativa, nos termos de Haroldo de Campos (FALEIROS, 2013; 2023).

Com isto, se desvela mais um aspecto da noção de equivocação, também já apontado por Faleiros (2023): a criação de outras bases para o comparatismo. Tenho a impressão de que uma das dificuldades – ou pelo menos uma das dificuldades por mim sentida – em se utilizar dessa mirada teórica é justamente isso. Acostumados a utilizar parâmetros consolidados, e no mais das vezes atraídos pela síntese, a equivocação, enquanto epistemologia e método, coloca como desafio não somente a relação estabelecida entre diferentes, mas a recriação teórica, ao exigir essa capacidade imaginativa, preenchendo as lacunas encontradas. Ou seja, se o trânsito entre perspectivas numa poética xamânica pode nos ser minimamente explicado pela etnografia, sua tradução crítica se abre em novas perguntas – dentre elas, como aquelas em torno dos aspectos vistos: o paralelismo, a metáfora, o verso livre. Isso se deve, por um lado, ao fato de haver mais uma diferença sobreposta – entre a Antropologia e os Estudos Literários – mas, sobretudo, por essa transformação inventiva – e, aqui, falo de invenção junto a Wagner (2020) – ser constitutiva dessa forma de comparatismo.

Enfocando essa relação entre o fazer etnográfico e o crítico, e considerando o fundo epistemológico do saber mitopoético xamânico, vale trazer mais um episódio narrado por Cesarino (2011). A certa altura, ao longo de sua etnografia, o antropólogo se pergunta sobre os *kene* marubo – pinturas corporais em padrões geométricos – e sua relação com a escrita. A dúvida surge do fato dos *kene* serem “códigos comunicativos e tradutivos, veículos de *chinã*”, chamados, comparativamente, pelos seus interlocutores de “‘nossa escrita’ (*nokf wichã*)” (CESARINO, 2011, p. 82). *Chiña*, segue o antropólogo, costuma ser designado, nos cantos, através da metáfora “cesto desenhado” (CESARINO, 2011, p. 83). Os desenhos fazem com que as palavras (as imagens) sejam memorizadas, servindo como uma “antena de rádio”, ao captar vozes e ensinamentos distantes. Assim explica Paulino Memãpa a Cesarino: “nós temos pensamento desenhado/ por nosso pensamento ser empajezado é que nós pensamos/ [...] nós falamos pelo cesto desenhado,/ [...] assim nós fazemos, assim eu costumava escutar o que diziam” (CESARINO, 2011, p. 83-84). As metáforas são imagens – ou desenhos –, constituindo

o pensamento desenhado (metafórico), por ser empajezado. O pensamento marubo radica-se no peito-pensar, ligando pensamento entre estrangeiros, através de seus desenhos/imagens, que se manifestam nas artes marubo.

Paulino continua ensinando, ao dizer que o pensamento-desenho é “pensar com a carne mesmo”, com “o desenho bem-disposto em sua carne” (CESARINO, 2011, p. 85), e por isso não pode ser, de fato, parecido com a nossa escrita, que é uma forma de conhecer que perpassa outro regime de pensamento, centrado na semântica. Assim, a escrita dos brancos, a alfabética e não desenhada, seria incompatível com “essa tessitura desenhada que pensa para a pessoa” (CESARINO, 2011, p. 85), sendo, portanto, rejeitada pelos mais velhos – assemelhando-se ao já visto acerca da palavra xamânica yanomami (KOPENAWA; ALBERT, 2015). É como expõe em sua fala o xamã curador já falecido Lauro Marubo, em conversa com Cesarino (2008, p. 143, grifo meu):

Os nossos antepassados, quando viemos surgindo, quando foram surgindo, o vento da terra os exterminou e os Japós do Rio Grande [*Ene Iskovo*] apareceram, estes que são as pessoas mais bravas, estes são os donos de vocês, de vocês estrangeiros, estrangeiros mais bravos, prendedores [policiais]. O Japó do Rio Grande, seu duplo é que fez surgir aqueles prendedores. Assim eles surgiram, os Japós do Rio Grande, os estrangeiros prendedores. Japó do Rio Grande não é nome de bicho não, é nome de gente, nome de estrangeiro, nome de estrangeiro. *Esses Japós do Rio Grande não sabem pensar mesmo, sabem escrever, entendem bastante de escrita mas têm pensamento bravo, tem estrangeiro que é assim.*

O surgimento do estrangeiro, identificado atualmente como o branco (o inca, o brasileiro, o peruano), faz parte do arcabouço mitopoético marubo⁷⁰, sendo ele, como se percebe no excerto, marcado por ser bravo e *prendedore* – características de Japós do Rio Grande, os duplos dos estrangeiros. É desta diferença de linhagem, de parentesco, que nasce a diferença nos regimes do pensamento, sendo que os espíritos/duplos teriam “pensamento mesmo” – pensamento desenhado –, enquanto aos brancos teria sobrado a escrita. Esse afastamento, ainda, diz não só sobre regimes de pensamento, mas, na mesma medida, sobre as formas de conhecer. Tendo isto em vista, não apenas a escrita alfabética não poderia ser veículo de *chinã*, como outros recursos tecnológicos, como a gravação dos cantos, seriam inúteis para o aprendizado xamânico dos cantos, em todas as suas dimensões. Cesarino (2011, p. 120) chama a atenção para este aspecto, ao relatar quando alguns homens, levando os gravadores pelo antropólogo introduzidos “nas aldeias para o trabalho dos professores nas escolas”, gravaram cantos *shōki* entoados pelos *romeya*, sendo escutados “novamente nos momentos de descanso”.

⁷⁰ Nas palavras de Cesarino (2008, p. 138), “o surgimento dos brancos está prefigurado nas mitologias ameríndias e não pode ser compreendido como uma mera reação aos efeitos do contato. [...] A alteridade, a rigor, é constitutiva de povos como os marubo”.

A constatação da prática é o gancho para o antropólogo narrar quando, em outra ocasião, escutou o duplo “Isko Osho, cantando à noite no corpo de Veñapa, dizer aos mais velhos que jamais aprenderiam cantos dessa maneira, mas apenas sentando nos bancos e tomando ayahuasca” (CESARINO, 2011, p. 120). Ou seja, o aprendizado dos cantos, que passa por empajezar-se, seria impossível por meios como a gravação e – voltando a Lauro Brasil – a escrita. Para isto, é preciso contato com o pensamento desenhado, seja através dos *kene*, como dizia Paulino, ou da repetição dos cantos, com suas imagens – isto é, “sentando nos bancos e tomando ayahuasca”, no ritual. A distância entre os pensamentos, aqui, aliás, recoloca o problema anunciado no início do capítulo: o afastamento dos jovens, que passam a viver mais nas cidades. Isto porque conhecer os cantos não é algo possível através de seu registro (e/ou de suas letras). Nesse sentido, ao afastarem-se das aldeias, com todos os efeitos cosmopolíticos vistos, estes jovens estariam apartados desse pensamento desenhado.

Este impeditivo, contudo, não só não faz com que esses jovens migrem para as cidades no entorno das aldeias, como também não impede completamente que os mais jovens, partícipes dos rituais ou mesmo os que estão em seu desenvolvimento xamânico, tragam para o universo marubo elementos da cultura escrita e fonográfica – a exemplo do uso dos gravadores. Tais contatos, por sua vez, apontam para uma transformação – o que não é inusual na cosmovisão marubo –, como a que se percebe na experiência de Venãpa, que “consegue convencer os espíritos da importância, para ele próprio (sua carcaça), de aprender a escrita dos estrangeiros, e os conhecimentos e narrativas começam a ser registrados no papel” (CESARINO, 2011, p. 85). Nesse caso, entendo que o acordo de Venãpa com os duplos indica a compreensão de uma distinção, em que a escrita dos estrangeiros não se conforma como um substituto do pensamento empajezado, mas algo que diz respeito à dimensão da carcaça, sendo para ela importante. Ou, dito de outro modo, uma aprendizagem que se faz necessária/profícua num mundo de contatos entre regimes de pensamento, mas conservadas as diferenças entre eles.

Neste ponto, acho válido lembrarmos do MAHKU, coletivo artístico Huni Kuin apresentado no primeiro capítulo. O coletivo, ao se constituir no contato entre os huni kuin e os brancos (DINATO, 2018), se converte em estratégia política e forma de produzir conhecimento, enquanto prática de pesquisa. O processo de tradução, por sua vez, como apontado por Ibã (MATTOS; Ibã HUNI KUIN, 2017), releva-se como operação de “pôr no sentido”, fazendo com que este seja entendido, uma vez mais, para além do verter de uma língua para a outra, sopesando-se os sentidos alcançados nas mirações e elas mesmas, em suas imagens, como forma específica de produzir conhecimento. Digo isto, pois negociações como a Venãpa com

os espíritos, acredito, não devem ser lidas como avanço da supremacia da escrita, ou apagamento, mas como parte das relações cosmológicas, considerando, uma vez mais, a presença do *outro*, do estrangeiro, e a dimensão da consolidação de alianças.

Ora, a própria experiência de Cesarino é prova disso, pois, como se percebe ao ler sua etnografia, a interlocução com o antropólogo não é travada somente pela carcaça/maloca dos xamãs marubo, como também pelos duplos, que o ensinam diretamente. Nesse sentido, considerando o objetivo da pesquisa antropológica, mas sobretudo a tradução, me parece explícito que este acordo *entre partes* é bilateral, cabendo, nele, a escrita. Contudo, de acordo com as reflexões acima, a escrita não substitui ou equipara-se ao pensamento desenhado, advindo de uma experiência imediata, *ao vivo*. Logo, e por fim, entendo ser importante, ao se olhar para a poética do traduzir de Pedro Cesarino, refletir sobre essa dimensão, seja pelo viés da experiência e do corpo como forma de construir conhecimento, seja pelo de firmamento de alianças ontológicas. Sobre isso, ressalta-se que a realização efetiva do projeto do autor foi, num primeiro momento, alvo de desconfiança, tanto por parte dos Marubo, quanto pelos seus pares acadêmicos – antropólogos e linguistas. Lauro Marubo, inclusive, é um dos que lhe dizem que ele nunca conseguirá traduzir os cantos, por achar “muito pouco provável que um não-indígena conseguisse entender cantos complexos e intrincados inclusive para eles próprios” (CESARINO, 2019, p. 171). Já entre seus colegas e professores, a desconfiança se dava pela dificuldade de aprender uma língua ainda pouco estudada.

É válido compreender como as incertezas, distintas em sua natureza, apontam para diferentes compreensões sobre o que é a tradução, e a que se presta, e, mais ainda, para “sobre o que se entende por conhecimento e experiência” (CESARINO, 2019, p. 172). As traduções de Cesarino, em suas edições bilíngue, demonstram como a aprendizagem da língua ameríndia não foi barreira para o autor. Então, é para a reflexão sobre as apreensões dos Marubo, ilustrada pela fala de Lauro, que acredito ser importante voltar-se à experiência imediata e à oralidade. Relevante dizer, de partida, que, quando me refiro às experiências vividas (e narradas) pelo antropólogo, não penso naquelas que se dão estritamente em contexto ritual – que, dentre outros, envolve a toma do cipó. Muitos são os momentos em que Cesarino narra episódios em que outros elementos são centrais, como a alimentação (a escolha dos alimentos) e as negociações em torno dos usos e posse dos rádios.

Ainda, há as passagens em que o etnógrafo relata quando dos cantos *shōki*, para cura, entoados pelos pajés e seus duplos para um enfermo, em um hospital. Em outro, Cesarino narra quando foi chamado, na aldeia Alegria, a ver o estado de uma mulher, atormentada pelo

“assédio dos *yochj*”: “Encontrei a moça se debatendo no chão, berrando e forçando a cabeça desesperada contra as pilastras da maloca, sendo amparada por sua mãe e pelas demais mulheres que tentavam conter seu ímpeto de correr para dentro do mato e sumir” (CESARINO, 2011, p. 259). Ao ver a cena, lhe explicaram que a mulher estava sendo chamada pelos “espectros dos mortos”, para com eles seguir. Ao que o antropólogo, que se encontrava “atônito”, acrescenta: “eu pensava em administrar gotas de dipirona”. Acho o desfecho muito representativo. A prática de Cesarino mobiliza seu corpo nas ações cotidianas, como pela alimentação, mas, igualmente, pela vivência de problemas e dilemas coletivos. Nisto, não se dá o emular da visão de um outro, mas o contato, e confronto, entre as cosmovisões. Ou seja, se, por um lado, a apreensão do pensamento marubo extravasa as situações rituais – sendo o perfazimento do corpo ação contínua –, por outro, a postulação da diferença não deve ser vista, acredito, como *a posteriori*, somente reflexivo; mas, pelo contrário, algo que se dá, na mesma medida, na experiência imediata, e, portanto, sensível em sua dimensão corpórea.

Posto isto, volto-me às experiências rituais do antropólogo, que afirma ter assistido a diversas pajelanças, o que incluía o uso do rapé e da ayahuasca – ainda que, como também é por ele colocado, os preparos fossem distintos daqueles dos demais, que, por exemplo, estavam em processo de tornar-se xamã. Dentre elas, há uma que acredito ser decisiva. Cesarino conta que, no início de uma pajelança, vem cantar seu *iniki* o Pajé-Cinza (*koro kfchj*), “duplo de *kōshā shawe* (tartaruga matamatá)”, e lhe aplica uma dose de rapé através de seu inalador. O antropólogo e tradutor afirma ser essa a primeira vez que um espírito lhe aplica rapé, fazendo com que, pela sua força, ele quase desmaie. Pajé-Cinza diz em seguida à audiência da pajelança que Cesarino é “de outra terra”, e que não devem *mexer* com ele, por ser “outra espécie de pajé” (CESARINO, 2011, p. 102). Depois, chegam mais dois *yove*; um, valente, e o outro, um “*yove nawa*, ‘espírito estrangeiro’, [que] pertence aos *Ene Kevo* (o povo de um pássaro habitante do rio grande)”. É este que, identificando-se com o etnógrafo – “eu tenho faca, tenho cinto, tenho roupa, eu sei a língua deles” – manda-o postar-se em frente à sua rede, de pé, e, com um inalador, suga seu duplo (*vaká*), não sem o seu consentimento. E então:

Larga o inalador (eu fico segurando uma de suas pontas), deita-se imediatamente na rede. Antes de ir embora, fala nas duas línguas, bem baixinho: “já vou, f *kai*”. Nesse instante, não é porém o *yove* quem está falando, mas sim *eu* ou, antes, o meu *vaká* que está indo embora. Todos comentam animados: “ê Mayapã, você é pajé!” (Mayapã é meu nome marubo). Estando agora alhures, dizem que esse meu duplo também poderá no futuro cantar *iniki*. [...] Os espíritos *Ene Kevo*, ainda que sejam estrangeiros (*nawa*) assim como os brasileiros e peruanos, também se dividem por algumas das mesmas seções que os marubo. O que levou meu duplo é *varinawavo*: fui viver no *Vari Waka*, Rio-Sol, um rio grande a jusante, onde moram as pessoas como nós (CESARINO, 2011, p. 102).

Ao fechar seu relato, Cesarino adianta-se em evidenciar que o deslocamento de seu duplo, indo viver no Rio-Sol, não constitui uma vivência especial, citando ter ocorrido o mesmo com duas colegas de trabalho, mas sim “um estado relacional desejável para a pessoa”, próprio da noção de *eu fractal marubo*. É através deste estado relacional que o antropólogo enxerga o interesse dos marubo pelo mundo dos brancos, como parte dessa prática tradutória incessante. Entendidas estas ressalvas, me interessa pensar como tais práticas xamanísticas, em que se coloca como central o corpo e o *ao vivo*, incidem na própria configuração de pessoa do antropólogo, que tem seu *eu* – com sua suposta totalidade – cindido, passando a ter um de seus duplos vivendo alhures de sua carcaça. Tal fractalidade, a exemplo do ocorrido nos cantos marubo, traduzidos por Cesarino, é o que faz o pronome *eu* se obliquar, quando, no excerto, ele diz: “fui viver no *Vari Waka*”, posto que esse *eu* se refere a seu duplo, e não a sua carcaça. Assim, sem superar a diferença ontológica existente, o que acredito estar em causa, aqui, é um procedimento que, ao fim, produz uma rasura ontológica não somente na pesquisa, mas no pesquisador, em/com seu corpo. E isso, por sua vez, é algo que, me parece, não poderia se dar, dessa forma e nessa intensidade, pela escrita.

Mas, qual é o destino do *vaká* de Cesarino? O antropólogo explica como, a depender do tempo em que o duplo passa alhures, vivendo e criando redes de sociabilidade com outros, pode querer não voltar a viver em sua maloca, não retornando definitivamente. Por esse motivo, logo depois do evento acima narrado, Cesarino é orientado a chamar de volta seu duplo, o que não ocorre, por sua utilização incorreta do inalador de rapé – o tradutor o assopra, quando era necessário sugar. Três anos depois, ainda segundo seu relato, descobre que seu duplo já conseguia cantar e, por isto instigado, pede a Tekāpapa que o chame; e ele, atendendo ao pedido, se aproxima, se posiciona e canta seus *iniki* “longos e belos”, além de apresentar “alguns passos de dança” (CESARINO, 2011, p. 396). Cesarino tenta trazer seu irmão para perto, mas, feitas duas tentativas, em que erra novamente o gesto, entende que seu *vaká*, que é seu peito pensar (*chinã nató*), já não retornará, viverá definitivamente em Rio-Sol. Ele, por sua vez, mais uma vez canta. Agora, “os *iniki* são curtos e belos”, e o antropólogo atesta sentir, ao ouvi-los, “aquela espécie de nostalgia, *oniska*”.

A experiência, contudo, não termina aí. Ao final da pajelança, Cesarino percebe não ter conseguido gravar os cantos de seu irmão, pois “a pilha havia acabado e a gravação desapareceu” (CESARINO, 2011, p. 397) – o que considero, no mínimo, irônico, posto que denota como o valor das tecnologias (fonográficas ou escrita) em formar um arquivo, separando algo de seu momento de produção (cf. TAYLOR, 2013), é perpassado justamente pelas

limitações que esta forma de construir conhecimento impõe. O antropólogo, entretanto, insistindo em seu objetivo de gravar os cantos, pede que seu duplo seja novamente chamado a cantar, o que o faz, não sem alguma relutância. E canta:

não é com desenho-água
e nem com desenho-espírito
que eu enxergo
o meu saber desenhado
este desenho que está
diante do coração
com o desenho aí colocado
é que canto
meu saber desenhado
com este saber
é que ando

assim estou contando (CESARINO, 2011, p. 397).

Cesarino traduz o *iniki* de seu *vaká*, seu irmão mais velho que lhe fala nas duas línguas, e que se apresenta como aquele do *saber desenhado diante do coração*. As perguntas retornam: quem canta e de onde canta? Elas só são possíveis pela compreensão de que o *eu* do antropólogo já não pode ser visto enquanto unidade, ou mesmo a partir da constituição de pares binários. Também ele, assim, passa a ser compreendido através de sua malha de relações voltada para fora, para o *outro*, que é o que permite que este *eu*, que enxerga o seu saber desenhado, cante em outra carcaça e viva ainda mais longe, com outros parentes. A fractalidade, por conseguinte, expressa-se na poética do traduzir de Cesarino, mas, na mesma medida, e talvez por isso mesmo, em seu corpo, posto que é nele que se dá o tracejo desta zona relacional, entre périplos e contatos: “o conhecimento verbal e sua circulação tradutória não estão separados dos corpos, mas antes constituem uma de suas dimensões mais fundamentais. São os corpos e as relações entre as pessoas que produzem possibilidades de sentido” (CESARINO, 2019, p. 174).

3.3 Leitura e transformação: périplos da crítica

O pensamento desenhado, metafórico, não é recurso ou procedimento, mas uma forma de conhecer, uma episteme, explicada ao antropólogo também pela distinção com a palavra escrita. Por isso, ele está nos *kene* e nos mitos, dando a ver as visões – os seres dessa cosmografia múltipla em vozes. Conquanto interesse refletir sobre as trocas entre o visual e linguístico, a fim de me encaminhar para o final desta discussão, gostaria de focar outro aspecto. Sendo uma episteme expressa em distintas linguagens, o pensamento marubo, sua aprendizagem, passa necessariamente pela transformação do corpo. Cesarino não vai empajazar-se, em sentido igual àqueles que estão no processo de se tornarem xamãs. Nem por isso ele deixa de ter posição nessa cosmografia, como estrangeiro, *txai*, com seus poderes e

diplomacia. E, se as transformações e ensinamentos radicados no corpo não se limitam ao espaço-tempo ritual, vale voltar às reflexões de Taylor (2023), sobre determinado evento ser considerado ou não performance. Isto é: comer junto é performance? Conversar é performance? Esta experiência, por um lado, expressa a imprescindibilidade do *ao vivo*, do conhecimento incorporado, como defendido por Lauro Marubo e Diana Taylor.

Ainda, escolho destacar a passagem em que Cesarino reencontra seu *vaká*, pois ela expressa como essa zona relacional estabelecida é demarcada pela aliança. Com seu duplo vivendo alhures, essa relação se lança a esse futuro indeterminado, alheio ao controle do vivente, o tradutor. Isto, diga-se, não faz com que ele deixe de ser um homem branco, professor universitário etc. Mas, pensando com Stengers (2017) – que, ao falar sobre reativar o animismo, diz desejar, ainda que não seja bruxa, sentir o cheiro da fumaça –, talvez esse episódio seja sobre a experiência do antropólogo de sentir *oniska*. E sobre como todo esse pensamento, formado por essa zona externa aos regimes de pensamento em questão – o marubo, desenhado, e o ocidental – atravessa as traduções lidas. Esses atravessamentos, por sua vez, ganham contornos através das escolhas de tradução, como as mencionadas, não pelo valor deles em si, mas por como são mobilizados pelo tradutor. Na mesma medida, tendo em vista ambas as obras, *Oniska* e *Quando a Terra deixou de falar*, as leituras são acompanhadas da etnografia, no primeiro caso, e de notas e paratextos, no segundo. Para mim, esses elementos estão longe de simplificar o projeto de Cesarino, pois, ao passo que a compreensão das metáforas passa pela compreensão xamânica, eles, nos livros, parecem apresentar uma outra *camada* significativa. Assim, ainda que as traduções tenham autonomia, enquanto obras, podendo ser lidas sem leitura complementar, o trabalho do antropólogo e tradutor nos convida, como leitores, a borrar a barreira entre o campo etnográfico e o poético, transitando entre eles a fim de ter uma experiência direta com essa poética do traduzir, pela leitura.

A outra questão que se coloca é acerca da abdução de agência. Como visto, em contexto ritual, a abdução de agência se dá pela visualização dos sujeitos, efeito da estereoscopia, do prolongamento das imagens, para o qual o paralelismo contribui. Assim, nos *saiti*, tem-se uma correspondência agentiva entre os entes presentes no mito e no ritual, ainda que, no ritual, se encontrem outros sujeitos – os participantes, o xamã ou o espírito cantador, o antropólogo por vezes etc. Isto, me parece, corrobora a escolha de Descola (2023) por não trabalhar com o conceito de obra de arte, uma vez que a abdução de agência, no caso do xamanismo marubo, é essencialmente uma prática cosmológica, com efeito social e político. Logo, pensando com a noção de performance, o evento que se coloca não é o de um espectador/ouvinte perante a obra

de arte. Mas a de um agente que propõe o evento, rearticulando o espaço-tempo (o do ritual, o do mito) a partir da relação com os presentes. Ou seja, a abdução de agência, nesse caso, está conexas ao pertencimento (e à ação em) a uma situação performática, pois ela passa pela relação com os entes presentes. Em que pese o fato de, a rigor, toda a abdução de agência envolver a relação, quero chamar a atenção para a voltagem do evento em questão, exigindo o comprometimento máximo do corpo.

Na leitura, o processo se dá de outra maneira. A questão do antropólogo se desdobra: quem fala, de onde fala. Os cantos marubo, além dos dêiticos, dos classificadores, são marcados por uma profusa alternância do discurso, muitas vezes marcados pelas aspas. Logo, numa primeira leitura, entendo ser comum uma espécie de confusão. Acho uma poética difícil de ler linearmente, sem parar, voltar, recuperar um enunciador. Além disso, pelo macro paralelismo, formando o sistema de montagem dos cantos, somos, na leitura, levados a conhecer diferentes sujeitos, com a repetição de um mesmo enunciado. O efeito não me parece apenas mnemônico: por ser o que muda, o nome dos sujeitos passa a ganhar destaque – quem falará agora? –, ao passo que a fala, os versos que se repetem, constituem esse espaço-tempo percorrido pelo *personagem*. É o caso de Pajé Samaúma, que, ao repetir a mesma pergunta por alguns blocos paralelísticos, vai avançando pela cosmografia marubo. Ainda, apesar da importância dos textos complementares e da própria teoria, os recursos formais se fazem presentes na abdução da agência. Exemplo disso são os versos desdobrados pela metáfora. Sua compreensão passa por ocupar uma posição enunciativa (a de quem vê o Homem-Sucuri) e outra (a do Homem-Sucuri). Minha escolha por ler um verso, depois o outro, depois voltar, liga-se ao movimento perspectivo, e se, como dito por mim anteriormente, é verdade que leitores diferentes fazem movimentos diferentes, faz-se importante ressaltar que, de toda forma, não são dois poemas, cada um com uma perspectiva. Quem nos pede o movimento é o poema, a tradução do canto, ainda que ele não possa controlar o que faremos com isso.

Logo, se se demonstra, como expresso por Zumthor (2014), que a leitura é um evento incorporado que se dá em baixa tensão, sem deixar de sê-lo incorporado por isso, os aspectos acima descritos conformam essa situação de leitura. Entre o sentir-se perdida diante da pluralidade de vozes, o trânsito entre elas, o destaque dos sujeitos, ao se alternarem nos blocos em paralelo, entendo se dar a produção de presença, que, na minha experiência de leitura, tem sido sutil. Não é arrebatadora: por vezes, ficar parada numa estrofe, por vezes voltar, seguir um pouco adiante. Não que não haja passagens emocionantes, porque elas existem, mas, acredito, o que está em causa, também na ação da leitura, é precisamente esse trânsito. Isto é, o obliquar-

se dos sujeitos e o obliquar-se nos sujeitos pela leitura, na poética de Cesarino, também passa por localizar-se nesse emaranhado de vozes, nesse mundo em que a agência pode estar num cesto, ou rocha, ou planta. Essa sensação, ou efeito de presença, ademais, converge para o encontro de premissas distintas – as minhas, a da cosmologia em tradução. Logo, é um percurso de leitura em que contextos, mundos distintos se tornam contíguos, ao menos enquanto durar o ritual – já a própria leitura. Por isso, se Cesarino (2011; 2013) aprende o pensamento desenhado dos Marubo, conformando esta zona relacional, pela leitura de suas traduções, criando uma outra zona, que com esta se relaciona, a dimensão pedagógica, pela leitura, se faz presente. Ou, em outros termos: tecer essa leitura crítica que se queira como périplo – em seus movimentos de surgimento, deslocamento, estabelecimento.

Ainda há o que caminhar, mas já agora cabe ressaltar que, com o capítulo e a leitura crítica exposta, em consonância ao dito por Oliveira (2020) acerca das possibilidades de leitura de *A queda do céu*, meu objetivo é demonstrar que a relevância do trabalho de Cesarino (2011; 2013) não é documental, mas poética. Nesse sentido, a exemplo do que dizia Faleiros (2013) sobre a contribuição do autor aos estudos da tradução, entendo que, desde o viés da crítica literária, seu valor não é limitado por “verter ao português” cantos indígenas, mas pelas possibilidades de relação e alianças estendidas à área. Mais, entendendo que os cantos marubo auxiliem a melhor compreensão dos pressupostos teóricos dessa tese, pela contribuição elucidada. Por último, tendo em vista o objetivo geral da presente investigação, retomo um sujeito de destaque nessa cosmovisão: a ayahuasca.

Tal qual anunciado no início do capítulo, a presença nominal do cipó não será encontrada em profusão nos cantos, nem será o ponto central de muitas das conversas entre o antropólogo e seus interlocutores, os xamãs, como apresentado em sua etnografia. Mas, como se sabe, isto não significa que a planta professora não seja central para essa sociedade e seus gêneros poéticos, sendo seus efeitos compreendidos pelo contexto ritual e as relações sociocósmicas. Esse elemento, por sua vez, comprova como, ao se estudar poéticas que sejam atravessadas pela ayahuasca, o critério a ser seguido não necessariamente deve ser o da presença expressa de um de seus nomes, ou mesmo um tipo de visão específica. Uma das características da planta, aliás, é, como *madre*, ser acompanhada de outros seres, em suas distintas formas. Assim, entendo que considerar apenas a menção/citação a ela ou mesmo seus efeitos psicoativos, ao menos quando se trata das poéticas, e das culturas em geral, é limitante para a apreensão do fenômeno. Ainda, como abordado no primeiro capítulo, os usos indígenas, como o dos Marubo, demonstram o desafio de se discutir a planta professora de forma isolada, ou

mesmo uma regulamentação que não contemple usos para além dos fins religiosos, ou mesmo terapêuticos. No próximo capítulo, veremos a planta em um contexto completamente distinto, esse sim religioso. Uma constante, porém, permanece: não se fala da ayahwasca sozinha; junto a ela, um povo.

4 **DA TERRA AO ASTRAL: A DOCTRINA MUSICAL DO SANTO DAIME**

Eu andei na Casa Santa
Trouxe muitas coisas boas
Tudo vivi neste mundo
Parece uma coisa à toa.

Pedi licença ao divino
Para estas palavras eu narrar
Perante os meus irmãos
Para todos escutar.

Hino n. 123 d'O Cruzeiro, Eu andei na Casa Santa, de Mestre Irineu.

O Santo Daime, como já dito, é uma religião brasileira ayahuasqueira, iniciada pelo seringueiro Raimundo Irineu Serra, Mestre Irineu, no Acre dos anos 1920. A religião se expandiu a partir dos anos 1970, sendo relevante no processo de expansão e internacionalização da religião e da bebida – fenômeno capitaneado pela linha do líder religioso, e também seringueiro, Sebastião Mota de Melo, Padrinho Sebastião, a Igreja do Culto Eclético da Fluente Luz Universal Patrono Sebastião Mota de Melo (ICEFLU). Conhecida como uma doutrina musical, por estruturar-se em torno de seus cânticos sagrados – os hinos –, reúne aspectos aparentemente contraditórios, como as influências de distintas matrizes religiosas e cosmológicas, produzindo uma originalidade no campo religioso brasileiro e, na mesma medida, no campo estético. Ainda, não é menor o fato de muitas pessoas dos grandes centros urbanos (e de países de todos os continentes) terem contato – em diferentes intensidades – com a ayahuasca através do Santo Daime. Ou melhor, terem contato com o daime⁷¹, posto que, para os daimistas, estes seres, ainda que possam ter características comuns, são distintos e não se confundem.

Os dois aspectos – o caráter musical (e, portanto, poético) dos hinos e a inserção nas cidades – foram decisivos não apenas para escolher a poética da religião como interlocutora direta, mas para a feitura desta pesquisa. Conforme explicado no primeiro capítulo, minha experiência com a ayahuasca e seus rituais se deu, principalmente, com o Daime. Esta opção, por sua vez, não é aleatória, tendo em vista meu desejo de inscrever o sujeito-pesquisador, a posição por mim ocupada, na discussão teórico-crítica. Logo, apesar de não ter tomado ayahuasca em nenhum contexto antes de começar o doutorado, uma série de elementos apontavam para essa decisão. Por isso, antes de passar às considerações sobre o Santo Daime,

⁷¹ Quando grafo daime, em minúscula, me refiro à bebida, enquanto, quando grafo Daime, o faço em menção à religião – [Santo] Daime.

e sua comunicação poética com a planta professora, gostaria de traçar, em linhas gerais, este percurso pessoal até chegar, pela primeira vez, em um salão daimista.

Retrocedo bastante no tempo. Voltando ao cenário da Nova Era, descrito por Labate (2004), penso que um ponto de partida para essa narrativa seja, justamente, meu contato com esse universo. Entre 2006 e 2012 – ou seja, dos meus quatorze aos vinte anos –, participei ativamente de uma organização esotérica internacional, a Nova Acrópole, instituição autodeterminada como Escola de Filosofia à maneira clássica⁷². De bases *estritas*, não estimulando seus membros a trânsitos por outras organizações, sua *filosofia*, entendo, abarca o caráter de miscelânea da Nova Era descrito no primeiro capítulo – dentre os livros nos quais se baseia doutrinariamente, estão o *Dhammapada* (budista), o *Bhagavad Gita* (hinduísta), a obra de Helena Blavatsky (teosofia) e *A República*, de Platão. Não é incomum, para a organização, a realização de terapias e práticas alternativas, como a homeopatia e o uso de florais. Ainda, não foram raras as vezes que conheci pessoas da Nova Acrópole, e visitantes ou amigos da *escola*, que, antes, haviam participado de outras organizações, como o Seicho-no-ie, o kardecismo, a Rosa Cruz, a Sociedade Teosófica, espaços de Reiki ou núcleos maçons – apontando para o trânsito característico.

Não quero, com isso, afirmar o nível de aproximação da Nova Acrópole com a Nova Era, ou definir a organização, pois isso demandaria uma outra pesquisa. Ainda assim, acredito que essa experiência demonstra minha inclinação pregressa para esse universo descrito por Labate (2004). Continuando a narrativa, essa organização tem um posicionamento contrário ao uso de grande parte dos psicoativos⁷³, o que inclui a ayahuasca – dessa forma, não me recordo de ter despertado interesse pelos ensinamentos da planta. A experiência esotérica, que durou seis anos importantes da minha formação humana, e mais precisamente a ruptura com a organização, que se revelou como experiência dolorosa de desencanto, foi decisiva para, por muitos anos, fazer com que eu não quisesse ir a um ritual do Santo Daime. Em 2014, meu companheiro cursava mestrado em Antropologia, estudando os controles etnográficos nos rituais da religião ayahuasqueira. Não raro ele me convidava para ir a um trabalho no Céu do Gamarra, igreja daimista localizada em Baependi, no Sul de Minas Gerais, e dirigida pelo padrinho Fábio Pedalino. Somavam-se a ele os convites de sua amiga de casa, esta fardada na mesma igreja. Eu, entretanto, pela relação com a Nova Acrópole, me encontrava completamente fechada a

⁷² Para informações oficiais, assim como o conteúdo de seu curso introdutório, ver o site oficial da Nova Acrópole: <https://nova-acropole.org.br/> Acesso em: 13 fev. 2023.

⁷³ A exceção se faz ao uso de psicoativos aceitos socialmente, como o tabaco, o álcool e a cafeína. Mesmo destas, indica-se o uso moderado.

qualquer vivência doutrinária – minha recusa nunca se deu pela centralidade da bebida no ritual, pois os psicoativos à época já me interessavam, em geral.

De 2014 a 2019 se passaram cinco anos e isso pode fazer supor uma ausência de contato com a doutrina daimista. Na direção oposta, nesse tempo, e pelo convívio com pessoas adeptas ou próximas ao Santo Daime, como as mencionadas, estabeleci um contato com o veículo doutrinário da religião: os hinos – ou melhor, com uma pequena porção deles. Mas não os hinos em seu lugar de origem (o trabalho), mas os *arquivos* dos hinos: áudios gravados, letras transcritas e vídeos com gravações de trabalhos. Na mesma medida, assisti a vídeos com falas dos dirigentes, além de ler diversos textos sobre e da doutrina que circulam livremente na internet. Além disso, as conversas interpessoais, que giravam em torno das experiências com a religião, fizeram-me ter contato com relatos de aprendizado e transformação e sobre aspectos sensoriais.

Isto, por sua vez, corrobora uma característica própria da expansão da religião: a correlata expansão da palavra escrita (e das mídias) no contexto daimista, este que, desde a sua origem, é circunscrito pela oralidade. Me detendo nos *arquivos daimistas*, é certo que me privei, nesses anos, da experiência ritual, do *ao vivo*, tendo uma outra experiência. Contudo, não acredito que isso tenha sido impeditivo para me aproximar, de alguma maneira, da doutrina. A escuta dos hinos, justamente por seu papel doutrinário basilar, fez com que o respeito e a admiração pela região e por seus fundadores fossem, pouco a pouco, por mim sentidos. Assim, ouvir os hinos passou a ser, em muitos momentos, minha prática de oração. Ainda no mestrado (2017-2019), quando essa relação se intensificava, dois episódios me marcaram num plano *mágico*: dois sonhos em que fui ajudada pelo Mestre Irineu, que apareceu para mim, quando me encontrava, oniricamente, em situações de muita dificuldade; e um evento de grande confusão espiritual, disparado durante uma Missa de Sétimo Dia numa igreja católica, no qual senti necessidade de ouvir os hinos da religião, que foi o que me acalmou e confortou.

Disto, dois desdobramentos. Primeiro, a afirmação de que eu, como pesquisadora e não somente como *sujeito*, não estou isenta dos efeitos mágicos – e, neste caso, religiosos – e nem de aproximações doutrinárias possíveis a partir de experiências ayahuasqueiras. Por isto, fruto destas experiências, antes de realizar a entrevista para o doutorado da UFRGS, eu fiz uma prece dirigida ao Mestre Irineu, ouvindo uma gravação de seu hinário *O Cruzeiro* – o mais importante do Daime –, pedindo permissão para realizar essa pesquisa sobre ayahuasca⁷⁴, se assim fosse de sua vontade. Nisso tudo, claro, sobra muito do que prefiro calar, porque, junto às dimensões

⁷⁴ Sobre ayahuasca e não sobre o Daime, tendo em vista que meu interesse sempre foi uma pesquisa comparatista.

mágica e sagrada, estão o segredo e o não dito – como também dito por Conceição e Franco (2002)⁷⁵, quando da sua pesquisa com os seringueiros do Alto Juruá. Apesar disso, acredito que a oração, consequência da relação anteriormente estabelecida, seja representativa da minha intenção, de partida, de estabelecer uma *aliança* com o daime e com a ayahuasca, de alguma maneira – como veremos juntos a seguir, a figura do fundador da doutrina se consubstancia à bebida –, sendo as possibilidades de aliança, no exercício da crítica de poéticas ayahuasqueiras, uma questão metodológica cara a esta tese. Continuando neste primeiro desdobramento, do aceno à aliança e dos sentimentos pela doutrina, derivou a compreensão da necessidade de ir aos rituais daimistas, ainda que não só⁷⁶, pois, na religião, o daime é “o professor dos professores”⁷⁷ – como em outras práticas com a planta, é ele quem ensina, retomando a noção de *planta professora*. Assim, de início, o *acordo* que desejava firmar na prece poderia ser traduzido da seguinte maneira: sendo concedida a permissão por mim pedida, ir a um trabalho do Santo Daime para agradecer.

Por fim, o segundo desdobramento de meu relato se volta a esta relação entre a oralidade e a escrita. Penso que selecionar os hinos da doutrina como um dos meus interlocutores diretos seja não só coerente com a trajetória aqui narrada, como também frutífero, posto que esta relação se estabeleceu inicialmente através de seus *arquivos daimistas*, fazendo com que, nesta pesquisa, se construa um olhar comparatista entre as experiências com os registros escritos e gravados dos hinos e aquelas que se deram *ao vivo*, no ritual. Neste processo, ressalto, ainda amparada pelo relato pessoal, mas igualmente pelas elaborações de Zumthor (2014), não me parece haver uma oposição irreconciliável entre escrita e oralidade, tendo em vista a minha disposição positiva para com a religião, apesar de as experiências não serem homólogas ou similares. Por isso, essa introdução, que demarca minha posição frente à poética dos hinos, e nesta malha ayahuasqueira, é o ponto de partida para a apresentação da doutrina musical do Santo Daime. De seus mitos fundadores às suas categorias nativas, passando pelos relatos dos adeptos, acredito que algumas pontas soltas serão atadas, dando contornos mais definidos ao que foi até

⁷⁵ “A cultura da ayahuasca difundiu-se entre os seringueiros sempre em meio a muito segredo, e procuraremos respeitar aqui este espírito” (CONCEIÇÃO; FRANCO, 2002, p. 202).

⁷⁶ Tive a oportunidade de participar de uma cerimônia com ayahuasca, realizada na cidade de São Paulo e dirigida por um xamã peruano Shipibo, em novembro de 2022. As reflexões que a envolvem se juntaram, mais à frente, a estas.

⁷⁷ Referência ao já citado hino n. 84, do Hinário Cruzeirinho, do Padrinho Alfredo: “O daime é daime / o professor dos professores / É o Divino Pai Eterno / E seu Filho Redentor // O daime é o daime / O Mestre de todos ensinios”. Disponível (letra e áudio) em: <https://www.nossairmandade.com/hymn/536/ODaime%C3%89ODaime> Acesso em: 13 fev. 2023.

então dito, mas, sobretudo, novas indagações surgirão – muitas, entrelaçadas às esboçadas no capítulo anterior; outras, novas, próprias desse microcosmo ayahuasqueiro.

4.1 Narrativas e fundamentos da doutrina

Trabalhador. Negro. Nordeste. Migrante. Caboclo. Ribeirinho. Seringueiro. Sem-terra. Santo. Xamã. Líder. Médiun. Espírita. Pajé. Curandeiro. Poeta. Compositor. Mestre. Tudo isto foi Raimundo Irineu Serra. Um homem-lenda, do Nordeste à Amazônia; das festas populares ao canto mais sagrado da floresta; da música e da dança à fé mais sincrética, mais universalista. Ao ritmo do maracá, santos, anjos, encantados, caboclos, orixás, entidades, divindades, todos irmanados na festa mágica que faz com que o Astral caiba em uma mente, em um pensamento. Nesse firmamento de possibilidades, um Mestre (FERREIRA, 2011, p. 17).

O excerto acima, escrito em 2010 por Juca Ferreira, à época Ministro da Cultura, foi retirado da apresentação do livro *Eu venho de longe – Mestre Irineu e seus companheiros*, de Paulo Moreira e Edward MacRae (2011). O tom epidítico utilizado por Ferreira é justificado pelo próprio autor, ao afirmar que “Irineu é a alegoria do Brasil. É vitalidade que supera violência, exclusão, analfabetismo e fome” (FERREIRA, 2011, p. 17). Com essas afirmações, ainda que nem sempre em sentido denotativo⁷⁸, o então ministro caracteriza o líder religioso e comunitário, sublinhando suas múltiplas identidades que, interconectadas, representam a singularidade da biografia de alguém que, com todas as violências e desigualdades, deixou contribuição fulcral para a religiosidade e a cultura brasileiras. Prova dessa relevância é o próprio texto de apresentação (e por isso o trago), que, em sua assinatura, traz o cargo ocupado por Juca Ferreira, endossando suas palavras e reconhecimento com o peso institucional.

Por esse motivo, e porque não haveria muitos outros caminhos, a partir de agora me dedicarei a apresentar, num plano geral, a história do seringueiro e, em especial, a narrativa de fundação da doutrina do Santo Daime. À frente, voltarei à perspectiva histórica e cronológica, a fim de detalhar a expansão da religião, através do enfoque na vida de Sebastião Mota e de sua comunidade. Com isso, não objetivo somente deixar o leitor ciente dos eventos históricos e doutrinários primevos, como também trazer alguns apontamentos teóricos sobre o relevo mítico dessas narrativas, as discussões em torno de suas variações e as diferentes religiosidades e cosmologias que conformam essa religião cristã.

Ainda, para esse recuo narrativo, recorri prioritariamente a dois livros. Um, já referido (MOREIRA; MACRAE, 2011), é resultado do trabalho de pesquisa sobre a vida de Mestre

⁷⁸ Alguns dos termos não podem ser pensados em sentido estrito ou denotativo: Irineu não foi pajé ou xamã, e, como argumentarei à frente, não acredito que seu papel cosmológico seja análogo ao do especialista indígena. Tampouco, foi compositor, entendendo-se o hino como vindo do astral, *recebido*, e não uma composição musical. Quanto a ser uma “alegoria do Brasil” destaco que, por mais sedutora que a imagem seja, faz bem, também nesse capítulo, ter-se cuidado com a assimilação da religião numa ideia estabilizada em torno do nacional.

Irineu empreendido pelos dois antropólogos entre 2008 e 2010, no qual foram reunidos documentos biográficos (como o registro de batismo de Irineu), diversas fotografias de locais e personagens importantes dessa história, assim como as letras e partituras de todos os hinos componentes d’*O Cruzeiro*. Para além destes registros, a obra se ampara em dois elementos determinantes: os relatos dos *companheiros do mestre* – mulheres e homens hoje idosos, companheiros de Irineu desde o início de sua empreitada – e a experiência, ou “observação participante”, dos antropólogos com a religião: “[participar] da vida e dos rituais [...] – sem deixar de *tomar muito daime* – foram essenciais para compreendermos a importância que essa prática tem para a visão de mundo apresentada por Mestre Irineu em sua doutrina e organização comunitária” (MOREIRA; MACRAE, 2011, p. 48, grifo meu).

O segundo livro que me auxiliou foi o *Bença, padrinho!*, sobre a vida de Sebastião Mota, o Padrinho Sebastião, e de sua comunidade – o Céu do Mapiá (AM). Com estilo definido pelo autor como *romanceado*, Lucio Mortmer (2018) conta sobre a vida e a obra do Padrinho e de sua igreja através da memória de seus companheiros, mas, sobretudo, através da sua própria memória. Isto porque Lucio Mortmer foi (e é, apesar de já falecido) um importante personagem dessa história: considerado um dos primeiros “cabeludos” a chegar na Colônia Cinco Mil, que depois daria origem ao Céu do Mapiá. Ou seja, Mortmer formou a primeira de tantas levas de jovens *hippies* vindos dos centros urbanos do Sul/Sudeste em busca do misterioso chá amazônico. Lucio, então estudante de Sociologia, ficou na comunidade, tornando-se uma figura querida, como fica atestado no posfácio da segunda edição do livro – que conta com algumas homenagens escritas por seus companheiros daimistas. Além disso, Mortmer foi responsável por algumas *inovações* na doutrina, dentre elas: a inserção de outras culturas no roçado da comunidade, unificado igualmente por sua iniciativa; a criação dos *caderninhos de hinários*, usados até hoje, com o intuito de registrar e reunir a letra dos hinos para auxiliar nos trabalhos; e a inserção do trabalho com a Santa Maria, nome dado à *cannabis*, considerada sagrada para esta linha da religião. Logo, *Bença, padrinho!* pode ser concebido como mais uma contribuição deste fardado e companheiro do Padrinho Sebastião, num esforço de contar a narrativa de fundação de seu líder e da comunidade que construíram juntos.

Por tais aspectos, acredito que as obras sejam representativas da inserção da palavra escrita na cultura daimista. Ela, atrelada às mudanças sociais nas comunidades, não substitui, contudo, a oralidade. A eficácia da palavra daimista se dá na execução dos hinos em contexto ritual, não sendo os caderninhos de hinário símiles ou substitutos. Mas, de forma geral, não acredito que o predomínio da oralidade se dê apenas dessa forma. Primeiro, pois, ainda que

ambos os livros cumpram o objetivo de resguardar a memória das lideranças, ancorados, para tanto, nos relatos, a memória, no Daime, é vivida, *levada adiante*, por essas figuras mais velhas – que ligam tempos distintos da doutrina, como aquele em que seu fundador era vivo e agora –, mas, sobretudo, entendo que a memória esteja presente nos próprios hinos, ao eles atualizarem uma aliança, firmada por Mestre Irineu na formação da doutrina. A experiência direta dessa atualização, refazendo incessantemente essa aliança pelos adeptos, é uma memória que é, ao mesmo tempo, aprendizagem (TAYLOR, 2013; 2023) – ou, no idioma daimista, um ABC. Ainda considerando a oralidade e o *ao vivo* como imprescindíveis, e pesando sua dimensão pedagógica, tanto os antropólogos quanto Lúcio Mortmer associam a execução do projeto de suas obras à vivência na religião e a toma da bebida. Ou seja, sem a experiência, não seria possível a escrita. Assim, se, por um lado, a palavra escrita e as mídias digitais na doutrina se multiplicaram nas últimas décadas – com diversos livros, milhares de caderninhos reproduzidos, centenas de vídeos e listas de reprodução de hinários etc. –, por outro, o Santo Daime, nesse mesmo período, afirmou-se no campo religioso brasileiro, tendo como pilar práticas incorporadas que envolvem a participação da planta de poder e um vasto repertório de hinos.

Considerando a centralidade desse debate, não há como fazê-lo sem voltar-se aos hinos, que, dentre outros elementos, está no cerne da doutrina. Para tal reflexão, entretanto, é forçoso passar por outra trajetória: a de seu fundador, Raimundo Irineu Serra. Tendo nascido em São Vicente Férrer (MA), em dezembro de 1890, o motivo para Irineu abandonar sua cidade natal varia entre “o namoro com uma prima, o conselho do tio e uma briga num ‘tambor de crioula’” (MOREIRA; MACRAE, 2011, p. 77). Passado um período em São Luís, em meados de 1909, o jovem, ouvindo notícias sobre trabalho com a extração da borracha no Amazonas, compra uma passagem para Belém do Pará, passando posteriormente por Manaus, para só então chegar a Rio Branco. Como conta Paulo Serra (“filho de criação de Mestre Irineu”) a Paulo Moreira e Edward MacRae (2011, p. 84):

Ele foi subindo até a Serra do Moa, Juruá e de lá ele cortou para o Peru aonde ele tomou daime pela primeira vez com os Incas. Entendeu, aoasca. Aí, ele conheceu aoasca, lá ele tomou umas duas vezes. De lá ele já cortou para o rumo de Assis Brasil, ele veio descendo até quando chegou em Brasileia. Foi quando ele encontrou com André Costa, Zé Costa e Antônio Costa, dois irmãos e um primo. Aí, foi que ele começou a tomar aoasca novamente.

Como os dois antropólogos ressaltam diversas vezes, e demonstram através da pluralidade de relatos, muitos aspectos da trajetória de Irineu são contados em duas ou mais versões, fato reforçado por grande parte dela escapar a registros que não os da memória avivada

pela oralidade. Por isso, por exemplo, ainda que se saiba que o seringueiro tenha tido experiências com a ayahuasca em rituais indígenas, tal qual contado por Paulo Serra, não é possível afirmar com certeza quantas vezes isso ocorreu, tampouco com qual etnia ele tenha travado contato. Dito isso, os relatos convergem ao apontar a importância de Antônio Costa, amigo de Irineu, com quem ele passou a tomar a *aoasca* e que estava ao seu lado quando do seu recebimento da doutrina. Em linhas gerais, e sublimando pequenas variações, uma das versões da narrativa conta que os dois homens, após já terem tido juntos essas outras experiências, foram tomar uma ayahuasca preparada por Irineu, estando, na ocasião, somente os dois.

Em determinado momento, quando ambos estavam *mirando* em cômodos distintos, Antônio Costa foi ao encontro do amigo lhe avisar que havia estado ali uma senhora que queria falar com ele e que o acompanhava desde o Maranhão. Irineu, sem entender, perguntou qual era seu nome, ao que o companheiro lhe disse ser Clara e que ela mandava avisar a Irineu que ele se preparasse, pois ela mesma viria falar com o homem. De acordo com o relato de Luís Mendes (apud MOREIRA; MACRAE, 2011, p. 91-92), o encontro de Irineu com Clara acontece na sessão seguinte: o seringueiro, em miração, olhava para a lua, que dele foi se aproximando, até ficar bem próxima. “Dentro da Lua, uma Senhora, sentada na poltrona, muito formosa e bela. [...] Ela falou para ele: ‘Tu tem coragem de me chamar de Satanás?’”. Diante desse questionamento, Irineu dá-se conta de estar na presença da Rainha da Floresta, a Virgem da Conceição, e julgando estar “vendo o que os outros já tinham visto”, é mais uma vez talhado pela entidade, que lhe diz: “O que você está vendo nunca ninguém nunca viu”. Ele então, reconhecendo-a como a “Deusa Universal”, cumprido suas ordens, passa, após um tempo, por uma rígida dieta, ficando oito dias à base de mandioca insossa, sem contato com outras pessoas – e evitando, sobretudo, o sexo.

É nesse período que recebe da Virgem da Conceição as bases de sua missão espiritual, que passava pela “renomeação dos termos então utilizados pelos vegetalista índios ou mestiços na identificação da bebida, das plantas e dos efeitos que produziam” (FERREIRA; MACRAE, 2011, p. 101). Isto justifica-se pela fala da Rainha da Floresta, de que o que Irineu via era inédito – ou seja, as bases de uma doutrina única, um uso da *oasca* que era outro, ou, em termos nativos, o recebimento da santa doutrina. Já o nome da religião é uma junção do verbo *dar* no imperativo e do pronome oblíquo em primeira pessoa do singular: *dai-me* saúde, *dai-me* luz, *dai-me* sabedoria e amor. Isto, por seu lado, se une aos pedidos de Irineu, quando do período da dieta, que eram para que a Virgem lhe fizesse um grande curador, capaz de aplacar a dor física e

espiritual daqueles que o procurassem – pedido que ela atendeu, perante o combinado de tal dom nunca ser usado para enriquecimento ou outro benefício escuso (FERREIRA; MACRAE, 2011). A partir disso, Irineu passa a receber dela uma melodia e, posteriormente, a letra de seu primeiro hino:

Deus te Salve oh! Lua Branca
Da luz tão prateada
Tu sois minha protetora
De Deus tu sois estimada

Oh Mãe Divina do coração
Lá nas alturas onde estás
Minha Mãe, lá no céu
Dai-me o perdão

(Lua Branca, Hino 1, *O Cruzeiro*, Mestre Irineu)⁷⁹.

Estas são as duas primeiras estrofes de *Lua Branca*, hino que abre o hinário *O Cruzeiro*. Em ritmo de valsa⁸⁰, faz referência direta ao contato entre o homem e a Virgem, saudando a Lua na qual a Mãe Divina sentava-se, em sua miração. Também, ele apresenta a forma verbal que origina o nome da religião, revelando a adesão não apenas a uma figura cristã, como aos seus valores: “dai-me o perdão”. Nesta gênese, ainda, estão alguns pontos estruturantes do Daime: tal qual a doutrina, os hinos que integram o hinário de Mestre Irineu – e de todos os outros, por extensão, dado que *O Cruzeiro* é considerado “hinário modelo” – não são criações, mas recebidos pelo daimista, conformando, portanto, uma mensagem do *astral*, e não uma *composição* musical. Logo, com essa apresentação geral do momento de fundação, acredito se explicitarem as bases cristãs do Santo Daime. Aliás, mesmo sem conhecer a narrativa, uma primeira escuta rápida do hinário de Mestre Irineu faz com que se chegue à mesma conclusão, a exemplo de seu décimo segundo hino, “Meu Divino Pai”⁸¹: “[...] E vós me queira perdoar/ Que eu pequei por inocente/ Porque não tinha certeza/ Do nosso Deus Onipotente.// Oh Meu Divino Pai/ É vós quem me dá a luz/ Eu nunca mais hei de esquecer/ Do santo nome de Jesus [...]”.

Sobre a narrativa fundacional da religião, a antropóloga Sandra Goulart (1996, p. 2) destaca como ela expressa uma incerteza já abordada por Lévi-Strauss, a partir do olhar para casos em que “a distinção entre História e Mitologia não é bem definida, correndo níveis

⁷⁹ Letra e áudios disponíveis em: <https://www.nossairmandade.com/hymn/191/LuaBranca> Acesso em: 15 fev. 2023. Uma observação interessante sobre esta gravação, retirada do site oficial da ICEFLU: ela ocorre em Montreal, no Canadá, em 2008, com a presença do Padrinho Alfredo e da Comitiva saída da igreja Céu do Mapiá (AM). Logo, indico a escuta também pelas variações de prosódia, dando forma a um coro unívoco.

⁸⁰ Os hinos podem ser entoados em três ritmos: valsa, mazurca e marcha.

⁸¹ Letra e áudio disponíveis em: <https://www.nossairmandade.com/hymn/202/MeuDivinoPai> Acesso em: 15 fev. 2023.

intermediários”. Os hinos não apresentam uma narrativa a ser atualizada e experienciada diretamente, como os *saiti* marubo ou mesmo os *guahu* kaiowá. Logo, como afirma Goulart (1996, p. 3), sem corresponder à estrutura mítica – e a seus efeitos, nas cosmovisões indígenas –, a História se aproxima do Mito pela trajetória de Irineu não ser somente um evento histórico e social, mas “uma ‘história sagrada’, narrando um tempo inicial, quando aquele que ainda não havia se tornado mestre tem os primeiros contatos com a entidade espiritual que iria instruí-lo nos caminhos da vida mística” (GOULART, 1996). Essa narrativa, por sua vez, é o que legitima não apenas a liderança do seringueiro, como a da própria doutrina. Ou, pensando com Ingold (2015), é o que inaugura um novo terreno sobre o qual as possibilidades de significação se instauram, aquele em que se dá a “transformação do ‘cipó’ em ‘Santo Daime’, [...] [com a] fundação de uma realidade totalmente original” (GOULART, 1996, p. 3). Por isso, se os hinos e as narrativas orais de fundação não operam completamente no domínio do mito, a exemplo dos mitos indígenas, certo é que elas também não se restringem ao registro histórico. Nesse sentido, a atualização que se percebe é a dessa aliança entre humanos e a Virgem da Conceição, mediada pela figura de Irineu, através da transformação do cipó em daime. Ou, o que se atualiza é o espaço-tempo em que os efeitos mágico-religiosos da doutrina são efetivos, dada a legitimidade espiritual conferida nesses tempos primevos⁸².

Como visto, a narrativa de transformação do cipó em daime gira em torno da missão dada pela Virgem a Irineu, que, por essa aproximação com o divino, torna-se distinto das outras pessoas – sendo um elo entre mundos. Logo, é “a aparição de um ser divino” que “transfigura [...] a condição daqueles que sustentaram tal contato” (GOULART, 1996, p. 6). Por isso, Irineu Serra foi o líder da comunidade do Alto Santo e da doutrina do Santo Daime, mas, mais que isso, ele se converte em figura *espiritual*, transitando entre o divino e a corrente espiritual formada pelos adeptos dessa *santa doutrina musical* – que é, precisamente, o exército de Juramidam⁸³. Porém, ainda que a centralidade da Virgem da Conceição na doutrina não seja questionável, uma linha distinta de versões da narrativa fundacional do Daime traz uma outra figura, recolocando a questão da influência indígena – Pizzango. De acordo com o resumo da

⁸² A fim de comparação, vale lembrar do exposto no Capítulo 2, acerca da tradição judaica e a presença de Deus na voz, anterior à palavra, expressa e atualizada pela boca dos profetas (CARAVERO, 2011).

⁸³ “Os adeptos desta religião não se consideram apenas fazendo parte de um povo, mas também de um Império, cujo imperador (“o dono deste Império”) chama-se Juramidam. Juramidam é a principal entidade espiritual deste culto. De modo geral, entende-se que é “‘o nome do Mestre no astral’ ou, dito de outra maneira, ‘o Mestre no espiritual’. É também ‘o ser que habita o Santo Daime’” (GOULART, 1996, p. 10). Ainda, destaco que o uso de “exército” vai ao encontro da presença de distintos substantivos bélicos nos hinos da doutrina. Sobre isto, além das questões litúrgicas – sobre as quais talvez valha olhar comparativamente, tendo em vista outras denominações religiosas que recorrem a este campo semântico –, o contexto social de fundação do Daime: o Acre no início do século passado e a forte presença militar em seu território (cf. MOREIRA; MACRAE, 2011).

versão aqui apresentada, as experiências de Irineu (e de Antônio Costa) com os usos indígenas e/ou vegetalista de ayahuasca sofrem um corte, ao dar-se o encontro entre o seringueiro e Clara. Nisto, legitimado pela inauguração de um novo uso, *santo*, inscreve-se uma narrativa que se afasta – ou busca se afastar – do referencial ameríndio, que aparece em alguns relatos como um uso *diabólico* – como revela a pergunta: “Tu tens coragem de me chamar de Satanás?”. Em contrapartida, nos relatos que se congregam em torno da outra versão, quem aparece a Mestre Irineu é Pizzango, “ayahuasqueiro peruano responsável pela instrução” do homem, por ser não somente um sujeito conhecedor da bebida, mas uma “entidade espiritual”, “o grande Mestre da ayahuasca, o detentor dos mistérios desta bebida” (GOULART, 1996, p. 12).

Nessa narrativa, Pizzango entra na grande cuia na qual se tomava a bebida e, dirigindo-se ao seringueiro, pede que ele pergunte aos demais se estavam enxergando-o ali. Frente à negativa dos presentes, como conta o relato de Nica, antigo companheiro de Irineu, “Pizzango falou: ‘Só usted tem condições de trabalhar com o Daime. Ninguém mais está vendo o que tu está vendo’” (GOULART, 1996, p. 14). Aqui, não há demonização do conhecimento indígena; pelo contrário, é uma entidade extra-humana indígena que ensina o *trabalho com o Daime*, legitimando, portanto, a linha ayahuasqueira nascente. Seguindo com Goulart (1996), percebe-se, na mesma medida, que Clara e Pizzango, apesar de trazerem um traço distintivo aparentemente irreconciliável, têm sua representação equiparada, borradas as fronteiras, ao exercerem função similar na estrutura narrativa – ambos são os responsáveis por aquele conhecimento, ambos se dirigem apenas a Irineu.

A coexistência de entidades advindas de cosmologias e sistemas mágicos distintos, por sua vez, não é algo distante da religiosidade amazônica, como a antropóloga argumenta, agora amparada nos estudos de Eduardo Galvão e Alba Zaluar. Logo, verifica-se que a religiosidade do “caboclo amazônico” abriga “duas ordens de seres sobrenaturais: os santos e as criaturas visagentas” (GOULART, 1996, p. 16), sendo estas ligadas às culturas indígenas e evocadas para resolver querelas relativas à natureza, como a caça e a criação de um roçado – sendo, por extensão, matéria em que os santos não atuam. Esta mirada soma-se à versão acima resumida, posto que o Daime, e o cristianismo por ele expresso, não pode ser pensado como análogo, por exemplo, ao catolicismo oficial ou ao fenômeno neopentecostal. Pelo contrário, é importante que se diga que a presença das cosmologias indígenas não se resume à figura de Pizzango. Primeiro, pelo próprio hinário do Mestre Irineu evocar, em seus primeiros hinos, seres de outras

cosmologias, como Tuperci⁸⁴ e Papai Paxá⁸⁵. Sobre a presença destes seres no hinário de Irineu, Rabelo traz o relato de Nica, que, em comunicação pessoal concedida à pesquisadora, conta ter perguntado ao Mestre, à época, quem seriam estes caboclos, ao que ele respondeu: “‘Mas são os meus caboclos’. Enfatizou para mim: ‘os caboclos dele’” (RABELO, 2013, p. 171).

Uma segunda marca deste encontro entre ontologias, que se liga à primeira, são os *chamados* do Mestre. Segundo Rabelo (2013), os chamados (ou as chamadas), hoje não praticados nos rituais daimistas, eram “longos assobios”, ou “cantos assobiados”, entoados por uma única pessoa (em suma maioria, pelo Mestre, mas não só), dado que eles são dotados de um “caráter individual”, exigindo o esforço e a presença física daquele que o puxa. Os chamados são verificados em outras culturas ayahuasqueiras, como na UDV (*chamadas*) ou nos *usos caboclos*, e não deixou de ter espaço nos trabalhos daimistas mesmo após o início do recebimento dos hinos, ocupando “um lugar especial nas sessões, dentro de momentos e finalidades específicas” (RABELO, 2013, p. 157). Os chamados, assim, teriam como função evocar presenças para cumprir determinada tarefa ritual, numa aproximação, como aponta Rabelo (2013), aos ícaros vegetalistas e, também, em menor medida, aos pontos das religiões afro-brasileiras. A pesquisadora em musicologia, neste esteio, elucida que o entendimento do que era assobiado não se fazia importante no momento dos chamados, prevalecendo, nos relatos, a valorização de sua eficácia ritual.

Como abordarei a seguir, a linha do Padrinho Sebastião, em seu processo de expansão, é identificada como a mais *eclética*, incorporando explicitamente outras religiosidades – como o kardecismo e a umbanda –, enquanto a linha do Alto Santo, até hoje restrita ao Acre, é entendida como aquela que busca conservar a doutrina e os rituais o mais proximamente possível ao que era no período em que seu fundador era vivo. Ainda assim, considero que, através dos elementos aqui pontuados, fica patente que o contato entre cosmologias é algo que se encontra na gênese da religião. Aliás, diga-se, numa das primeiras empreitadas em prol da defesa jurídica e institucional da doutrina, Irineu filia seu grupo a uma organização esotérica – aliança cessada pela organização se mostrar contrária à toma da bebida (MOREIRA; MACRAE, 2011). Por fim, da mesma maneira que as figuras da Virgem da Conceição e de Pizzango não se colocam como diametralmente opostas (GOULART, 1996), aspectos cosmológicos distintos não se apresentam como excludentes, mas realocados nesta matriz

⁸⁴ “Tuperci não me conheces/ Tu não sabes me apreciar/ Tu não sabes me compreender/ Oh minha flor cor de Jaci” (Hino n. 2 d’*O Cruzeiro*). Disponível em: <https://nossairmandade.com/hymn/192/Tuperci> Acesso em: 13 set. 2023.

⁸⁵ “Equiôr, Equiôr, Equiôr/ Equiôr que me chamaram// Eu vim beirando a terra/ Eu vim beirando o mar// Quando Papai Paxá/ Barum Marum mais eu/ Saudades, saudades/ Saudades de Mamãe [...]” (Hino n. 6 d’*O Cruzeiro*). Disponível em: <https://nossairmandade.com/hymn/196/PapaiPax%C3%A1> Acesso em: 13 set. 2023.

religiosa e mágica. É o que diz Rabelo (2013, p. 157-158), ao refletir sobre a relação entre os chamados e os hinos:

Essa dimensão significadora de “presenças”, inerente aos *chamados*, parece não ter sido perdida nos rituais com *hinos*. Como? O novo canto, coletivo, possibilitou a todos participar da aglutinação/invocação de “forças”. [...] A função de chamar, conduzir “presenças” e interferir no transe, característica dos *chamados*, pode ser percebida e afirmada enquanto continuidade na qual o “xamã” Irineu (“dono” de cantos como os demais xamãs) partilhou seu cantar, ofereceu a “chave” a todos.

Os chamados, assim, apontam para como o contato entre cosmovisões, que originaria o Daime, não se restringe ao uso da bebida, se estendendo a outros aspectos rituais. Mais, eles reforçam a anterioridade da voz, em relação à palavra, sendo seus efeitos não tributários de um significado semântico compartilhado (cf. CAVARERO, 2011). A mudança que se dá pela minoração da presença dos chamados e da concomitante multiplicação dos hinos, centrais na doutrina, podem ser entendidos pela coletivização de uma expressão verbal dominada por um *especialista*, pensando nos termos de Colombres (2010), com prestígio, legitimidade e conhecimento necessários para proferir os assobios. O relato de Nico, aliás, corrobora a reflexão, pois os chamados não poderiam ser ensinados ao homem, por terem sido passados pelos caboclos especificamente a Irineu. Por outro lado, ao Rabelo (2013) identificar uma passagem do chamado ao hino, a pesquisadora destaca como é a autoridade de Irineu que permite que o canto não seja mais exclusividade de poucos. Partilhado o cantar, ele passa a ser um elemento comum aos adeptos, criando a possibilidade de contato direto com as presenças evocadas. Por conseguinte, os hinos, ao coletivizarem os cantos, fazendo com que as ações de ouvir e cantar se sobreponham, mantêm com os chamados essa proximidade pragmática: *chamar, conduzir “presenças” e interferir no transe*, como descrito por Rabelo.

Novamente, faz-se importante compreender o papel de Mestre Irineu na mudança, pois é ele que, recebendo a doutrina, através da coletivização do canto, possibilita às pessoas a participação nessa *corrente espiritual*, o que não exclui, dentre as presenças evocadas, as entidades caboclas – como se vê já no terceiro hino d’*O Cruzeiro*, “Ripi”⁸⁶. Portanto, uma vez mais percebe-se que a liderança opera como mediador, entre os seres divinos – e, mais, extra-humanos, posto não se tratar somente de divindades no sentido cristão – e os humanos. Tal mediação será mais bem explorada à frente, por agora cabendo ressaltar que Irineu não ocuparia a posição litúrgica de um profeta a mais, sendo, antes, comparado a Cristo. Ou, pensando em termos nativos, sendo uma pessoa, no sentido biográfico, Irineu é, igualmente, Juramidam –

⁸⁶ “Ripi, Ripi, Ripi/ Ripi, Ripi, Iáíá/ Se você não queria/ Para que veio me enganar” (Hino de n. 3 d’*O Cruzeiro*). Disponível em: <https://nossairmandade.com/hymn/193/Ripi> Acesso em: 13 set. 2023.

liderando seu exército. É isto que garante, outrossim, sua presença nos trabalhos daimistas, fazendo com que ela seja evocada no canto dos hinos, ainda que ele não seja expressamente mencionado.

É neste emaranhado mágico-religioso, no qual se intrinca o Santo Daime, que a religião começa a ganhar vida, no início dos anos 1930, com a chegada das primeiras famílias que acompanhariam Irineu em sua empreitada espiritual. O motivo para a aproximação, muitas das vezes, eram problemas de saúde – como a malária, tão recorrente na região, e o alcoolismo –, algo que ocupou os trabalhos de cura do Mestre até o fim de seus dias. “Para ele, a cura deveria vir acompanhada de uma mudança de vida, norteadas por princípios cristãos” (MOREIRA; MACRAE, 2011, p. 147), o que, certamente, foi determinante para a criação de sua comunidade – afinal, com a cura vinha a santa doutrina. Ao longo das décadas, Irineu e seus companheiros, pouco a pouco, recebiam seus primeiros hinos, e o líder ia fazendo alterações na doutrina, até consolidar as bases rituais da religião. Dentre estes aspectos, estão a introdução do Cruzeiro, ou Cruz de Caravaca⁸⁷; os trabalhos com bailado – num primeiro momento, se fazia apenas os trabalhos de cura e concentração – e as fardas; além da inserção de alguns rituais específicos, como o batismo.

Contudo, com o crescimento da fama de Irineu e de seu grupo, iniciaram-se, igualmente, as perseguições. Como explicam Moreira e MacRae (2011, p. 217), os ataques à comunidade se acentuavam pelo preconceito contra a ayahuasca, fazendo com que Irineu fosse “frequentemente acusado de *curandeirismo* e *charlatanismo*” – situação vivida, à época, por outras denominações religiosas nascentes, a exemplo da Umbanda. Ciente deste cenário, o fundador da doutrina se mostrou sempre atento a questões em torno da regulamentação de seu grupo, inclusive travando relações com representantes da política acreana. Exemplo disto é a mudança física da comunidade de Irineu, que nos anos 1940 sai da Vila Ivonete, mais próxima ao centro de Rio Branco, para estabelecer-se no território que viria a se chamar Alto Santo.

Conta-se que, a partir de uma política de colonização do território acreano, motivada por um novo *boom* da produção da borracha, atraindo milhares de nordestinos, o governador e

⁸⁷ Entre 1938 e 1940, “não se sabe precisamente em que data, Mestre Irineu introduziu o símbolo central do Daime, a Cruz de Caravaca (uma cruz de dois braços). A adoção dessa cruz, sob a denominação de Cruzeiro, hoje obrigatória em todos os trabalhos do culto, é mais um importante esteio simbólico à cristianização das antigas tradições ayahuasqueiras. Essa versão da cruz de Cristo, embora atualmente pouco comum nas cerimônias católicas, era bastante conhecida pelo povo amazônico no início do século XX e já era utilizada por muitos xamãs do ‘vegetalismo’ mestiço. [...] Não sabemos como Mestre Irineu veio a adotar a cruz de Caravaca nos rituais do Daime. Talvez a tenha conhecido nos primórdios de sua iniciação com *ayahuasca* nas sessões vegetalistas mestiços na fronteira do Brasil com o Peru. Outra possibilidade é que ele tenha conhecido através do livro *A Cruz de Caravaca – Tesouro de Orações*, considerando-o um bom símbolo para seu culto ayahuasqueiro esotérico” (MOREIRA; MACRAE, 2011, p. 180; 181).

major Guiomard dos Santos assinou um Decreto, com o intuito de facilitar a aquisição de terras com seringais. Com a venda de terras da Vila Ivonete, em 1945 Irineu comprou as posses da Colocação Espalhado – o Alto Santo –, mas, após pedir um empréstimo para o Banco do Brasil, a fim de melhorar sua produção agrícola, viu-se com uma grande dívida. Por intermédio de outro político, o governador Guiomard dá o dinheiro para saldar a dívida, não aceitando devolução, conta-se, quando o Mestre quis pagá-lo (MOREIRA; MACRAE, 2011). Logo, junto ao aumento do prestígio de Irineu e do tamanho de sua comunidade, intensificaram-se as relações institucionais entre a doutrina e agentes do Estado. Como os antropólogos assinalam, o próprio governador Guiomard, pertencente ao Partido Social Democrático (PSD), em sua campanha para o cargo, “recebeu amplo apoio de Mestre Irineu e até realizou comícios no Alto Santo” (MOREIRA; MACRAE, 2011, p. 280).

Chamo a atenção para estes vínculos, pois, como exposto no primeiro capítulo, o universo ayahuasqueiro conforma-se em meio a disputas mágicas e espirituais, mas também em meio a disputas institucionais e em torno da regulamentação e da preservação dessas culturas. Por extensão, se os impasses recentes, como a regulamentação patrimonial da ayahuasca (ANTUNES, 2022), aludem à atualidade da questão, as relações do Mestre e de sua comunidade com políticos acreanos demonstram que a religião, desde seu início, buscou firmar sua legitimidade, a fim de preservar sua doutrina. Isso, ainda, ajuda a pensar na sua influência, em suas diferentes linhas, nestas querelas recentes⁸⁸, muito distinta da exercida pelas etnias indígenas ayahuasqueiras. Por fim, entendo que estas alianças, pontuais ou extensivas, entre a doutrina e o poder estabelecido não devam ser julgadas apressadamente como uma simples acomodação e/ou subserviência a políticos e outras figuras de poder. Antes, entendo que elas se somem a outras estratégias, materiais e espirituais, para a existência e a permanência do Daime num território hostil. O que não é pouca coisa, tendo em vista que, como aponte na abertura da seção, Mestre Irineu e seus companheiros eram, em sua maioria, pessoas não brancas, seringueiros e donas de casa analfabetos, sendo, portanto, alijados historicamente dos

⁸⁸ Sopese-se, ainda, que o prestígio e a influência do Santo Daime no Acre têm relevo diferenciado, posto que a religião é encarada como algo “verdadeiramente acreano”. Esta ideia se expressa na defesa do Alto Santo, ao afirmar que a ayahuasca seria patrimônio imaterial do estado, como visto no primeiro capítulo. Igualmente, ela se expressa no relato de Jorge Viana, ex-governador do Acre pelo Partido dos Trabalhadores (PT), “O Acre é isso. Eu volto a falar que o que vem da floresta e o que vem das nossas entranhas é o Daime. O Daime é daqui, [...] tem a nossa cara, o nosso jeito. É expressão da nossa cultura” (apud MOREIRA; MACRAE, 2011, p. 290). Também segundo os antropólogos, “Mestre Irineu continua vivo na memória de Rio Branco através de nome de bairro, acervo de museu, nome de avenida, nome de rua, nome de área de proteção ambiental e nome de linha de ônibus. Em 2010, a Assembleia Legislativa [do Acre] lhe concedeu o título de Cidadão Acreano” (MOREIRA; MACRAE, 2011).

espaços de poder, com a missão espiritual de erigir uma religião nascida na floresta e tendo como elemento litúrgico central uma planta de poder.

A comunidade do Alto Santo, e a acreana em geral, porém, sofreu um grande baque, quando, no início do mês de julho de 1971, Mestre Irineu, que já apresentava um quadro de saúde preocupante, faleceu. A notícia se espalhou pela Rádio Capital, fazendo com que os daimistas que estavam na capital do estado soubessem do ocorrido e retornassem ao Alto Santo. Mestre Irineu foi velado em missa, na qual todos trajavam a farda oficial do Santo Daime (farda branca), quando se cantou todo *O Cruzeiro* à capela, sendo o caixão do líder, que estava igualmente fardado, ladeado por duas fileiras de homens da religião – sendo, por fim, enterrado em jazigo construído na Colocação (MOREIRA; MACRAE, 2011). O clima de tristeza e abatimento com a partida do Mestre da doutrina, entretanto, não foi o único sentimento que se fez presente. Com o tempo, as tensões entre os membros da comunidade se intensificaram, inclusive aquelas que questionavam a legitimidade de Leôncio Gomes da Silva – responsável por dirigir no plano material a doutrina e o Alto Santo.

É nesse contexto que o nome de Sebastião Mota passa a ser ouvido com maior frequência. Nascido em 7 de outubro de 1920, no seringal Monte Lígia, localizado no Alto Juruá (AM) – mesma região em que ocorre a etnografia de Conceição e Franco (2002), anteriormente citada –, Sebastião casou-se com Rita Gregório – esta, pertencente a uma família vinda do Rio Grande do Norte – e, com a nova família, mudou-se com esforço para Rio Branco, após enfrentar a queda do ciclo da borracha com o fim da Segunda Guerra e as persistentes doenças amazônicas, estabelecendo-se na Colônia Cinco Mil⁸⁹ (MORTIMER, 2018). A pluralidade mágica e religiosa percebida na etnografia de Conceição e Franco (2002), aliás, também está presente na história de Sebastião, que, quando ainda residia no Alto Juruá, soube que chegara ao território um poderoso curandeiro da linha espírita, Mestre Osvaldo. Perante as dificuldades e tormentas psicológicas, em 1955, o homem empreende uma viagem de quatro dias para ir ao encontro de Mestre Osvaldo, que diagnostica que seus problemas vinham de uma poderosa mediunidade não trabalhada. A partir daí, Sebastião passa a trabalhar sua mediunidade e a abrir bancas de cura kardecista, incorporando o espírito do médico Bezerra de Menezes e o do professor Antônio Jorge (MORTIMER, 2018).

Mais uma vez, cabe lembrar que este circuito de cura em nada se dissocia do contexto amazônico, tendo em vista que, “nos seringais, remédios alopáticos eram raros. De médicos,

⁸⁹ A Colônia Cinco Mil era uma localidade “constituída por colônias de doze e meio hectares, desmembrados do Seringal Empresa” (MORTIMER, 2018, p. 34-35).

nem se falava. Os males do corpo se resolviam com os rezadores e as ervas. Problemas psíquicos só em trabalhos de banca espírita, o que era bem raro naquela época” (MORTIMER, 2018, p. 23). A escassez do trabalho ofertado por Sebastião deve ter auxiliado o seu renome, fazendo com que, desde esse momento inaugural de sua biografia, o homem tenha curado diversos enfermos. Ainda assim, Sebastião sentia que algo faltava, e este algo era o encontro com Mestre Irineu.

Agora, Sebastião Mota residia com a família na Colônia Cinco Mil e o ano era 1964. Novamente, o seringueiro se encontrava em um delicado estado de saúde, desta vez iniciado por um engasgamento, tendo se mostrado ineficientes os medicamentos alopáticos. Ao lhe recomendarem a ida à comunidade de Irineu, de quem já ouvira falar, para tomar um de seus chás, não teve dúvidas e foi ao seu encontro. Assim, Sebastião foi *tomar daime*, e, logo após sentar-se em sua cadeira após o despacho⁹⁰, passou a admirar o salão daquele Mestre, tendo uma forte miração. Nela, como conta Lucio Mortimer (2018, p. 50-51), Sebastião passa por uma *cirurgia espiritual*, que ele vê “como um espectador”, na qual “foram extraídas [de si] três larvas do tamanho de uma polegada”. Mortimer, ao relatar esta passagem de cura, lembra a quem lê não ser incomum que líderes espirituais tenham de passar por “apuros físicos”, a fim de viverem um “renascimento” para sua nova vida. No caso de Sebastião Mota, a nova vida foi marcada pela entrada na doutrina, o que, com o tempo, fez com as entidades espirituais que lhe acompanhavam se afastassem, “por um período de dez anos, abrindo espaço ao completo estudo da nova doutrina” (MORTIMER, 2018, p. 55).

Um novo passo na jornada do seringueiro se daria após seu fardamento, quando Mestre Irineu passa a fornecer-lhe alguns litros de daime, para que ele fizesse trabalhos com sua comunidade, na Colônia Cinco Mil. Sobre isto, cabe destacar que Irineu concedeu esta autonomia para outros fardados, ainda que não muitos. A decisão, nestes casos, era justificada, em grande medida, pelas longas distâncias entre os territórios, o que dificultava o deslocamento não só dos fardados, mas de suas comunidades – igualmente atraídas pelos feitos do Alto Santo e de seu Mestre. Assim, Sebastião Mota passa a congregar algumas famílias em torno de seus trabalhos com a bebida, seguindo os preceitos ditados pelo fundador da doutrina. Passado mais um tempo, o seringueiro estabeleceu-se enquanto Padrinho da Colônia Cinco Mil, o que, em

⁹⁰ Despacho é o nome dado ao momento destinado a tomar daime, podendo seu número de vezes variar, a depender do trabalho.

nenhum momento, intencionava questionar a autoridade incontestada de Irineu – que lhe dá, ainda, mais uma permissão, a de fazer feitios⁹¹, produzindo seu próprio daime.

Quando do falecimento de Irineu, o clima acirrado de disputa, que culminaria na cisão de Padrinho Sebastião com a comunidade do Alto Santo, já estava instalado. Para aqueles que seguiram Sebastião, ao homem, através de seus estudos espirituais e principalmente dos hinos recebidos, foi-lhe sendo revelada sua missão espiritual – a de continuar, com lealdade e firmeza, o trabalho iniciado por Irineu. Tal revelação estaria expressa, ainda, no próprio *O Cruzeiro*:

O Império Juramidam era uma nova manifestação de Jesus que brotou na floresta para colher esta irmandade que se encontra espalhada pelo mundo. Depois de Jesus, viria o tempo de São João Batista que, em outras eras, foi o antecessor de Cristo. Esta revelação veio em hinos. Era Sebastião quem trazia a presença de São João. Ele era o aparelho e “A voz que clama no deserto” se manifestava nos seus hinos. Era a certeza do desenvolvimento da doutrina que continuaria sua linha evolutiva (MORTIMER, 2018, p. 64).

Uma vez mais, a dimensão mítica encontra-se com a história, como observado na origem do Daime (GOULART, 1996). Por óbvio, neste caso, o enlevo mítico não é compartilhado pelos não seguidores da linha de Sebastião (Alto Santo e outras), mas, para os que são, é justamente a missão espiritual do homem que justifica sua tomada de decisão. Ela, como se leu, delineia-se pela continuação do Império espiritual formado por Mestre Irineu, que presentifica a existência de Jesus, sendo *O Cruzeiro*, seu hinário, entendido como o Terceiro Testamento. Padrinho Sebastião, seguindo a *nova manifestação* de entidades bíblicas, “trazia a presença de São João”, invertendo a cronologia dos tempos de Jerusalém. Interessante notar como São João é “a voz que clama no deserto”, enquanto a linha de Sebastião Mota é a que canta em espaços até então áridos para a planta professora – como os centros urbanos.

Para concluir esta narrativa de origem, Mortimer (2018) conta um episódio, que eu já havia escutado muitas vezes de amigos, ocorrido em um trabalho no Alto Santo, no qual os fardados cantavam e bailavam os hinos do hinário do Mestre, quando esse ainda era vivo. Na ocasião, Sebastião ouve uma voz que lhe instrui a cantar seu vigésimo oitavo hino, “Sou Eu”⁹²

⁹¹ Feitio é o nome dado, na doutrina, para a feitura da bebida psicoativa. Ele se divide em duas etapas – “preparação e confecção” – sendo a preparação destinada à busca pelo cipó jagube e pela folha chacrona. No início, tal busca se dava na floresta, mas, atualmente, o mais comum é existirem plantios, tornando sustentável a produção do chá. Na confecção, as mulheres são designadas para colher o as folhas, enquanto aos homens fica destinada a bateção de cipó. O feitio é um importante ritual da doutrina daimista, e faz parte da divinização da bebida. Além disso, ressalta-se como “o processo de confecção da bebida no Daime é distinto das outras tradições ayahuasqueiras”, seja pela forma de cozimento, seja pela durabilidade da bebida – considerada, em geral, maior na religião. Assim, “a maneira de realizar o feitio do daime, conforme ensinada por Mestre Irineu, é uma forte fonte de identidade para os daimistas, ajudando-os a se diferenciarem das demais tradições ayahuasqueiras, sejam elas religiosas ou mais explicitamente voltadas à cura” (MOREIRA; MACRAE, 2011, p. 344).

⁹² “Sou eu, sou eu, sou eu/ E eu posso afirmar/ O Mestre me chamou/ Para eu me declarar”, assim abre o hino. Além disso, é nesse hino que Sebastião declara sua parentalidade espiritual: “A minha Mãe é tão formosa/ E do

– ao qual voltaremos à frente –, mas ele reluta, pois todos estavam cantando o principal hinário da doutrina. Para provar a verdade da instrução, a voz lhe avisa que apagará o motor de iluminação elétrica, deixando a todos no breu, e que, nesse momento, ele deveria cantar o hino indicado. Isso acontece e Sebastião canta, “dominando todo o ambiente”.

Aí se cimenta a afirmação de Padrinho Sebastião, mas a autonomia completa só viria após o falecimento de Irineu, quando o seringueiro recebeu seu hino de número 89, “Levanto essa bandeira”. Ao levá-lo até Leôncio, para passar o hino *a limpo*⁹³, ouviu do dirigente que deveria firmar sua bandeira na Colônia Cinco Mil, junto aos seus. Ele o fez, dissociando-se, por fim, da direção do Alto Santo. Muitos foram os percalços e as glórias alcançadas pela comunidade liderada por Padrinho Sebastião, que, a certa altura, em resposta a ataques e repreendas, abandonou a Colônia Cinco Mil, “voltando” para a floresta, na comunidade do Mapiá, formando a igreja Céu do Mapiá, que, em 2023, completou quarenta anos de existência. Não podendo me estender mais, opto por, a seguir, me voltar brevemente a dois aspectos decorrentes da consolidação dessa linha do Daime: a expansão, para as cidades e internacionalmente, e a presença de entidades provenientes de religiões de matriz africana, pela grande influência da Umbanda.

Lucio Mortimer e Maurílio Reis são personagens que apontam para a mudança da base social do Daime que ocorreria – ainda que não tenham sido os primeiros “estrangeiros” a chegar na Colônia Cinco Mil⁹⁴. Era o início da profícua troca entre os daimistas seguidores do Padrinho Sebastião e os *hippies* – ou, como dito por Mortimer (2018), os *cabeludos*. Em 1975, os dois jovens universitários chegavam à comunidade, insuflados pelos ventos da contracultura e suas experiências, como à de Castañeda, em *A erva do diabo* – eles, inclusive, chamavam o Padrinho de *Don Sebastião*, tal qual o *Don Juan*, de Castañeda. A recepção do líder foi calorosa e acolhedora, pois, para ele, o daime mostraria quem realmente ficaria e quem partiria. “‘Seja lá quem for’, [...] ‘nós vamos ver é hoje de noite, quando eles tomarem o Daime’” (MORTIMER, 2018, p. 91), foi o que Sebastião disse, ao saber da chegada dos jovens. Chegaram os dois, chegaram muitos mais, mudando a dinâmica do grupo religioso acreano. Daí, tem-se dois

meu Mestre também é/ Ele é filho de Maria/ E eu sou filho de Isabel// Meus irmãos já declarei/ Não tem mais o que dizer/ Quem quiser que o procure/ Para poder compreender”. Disponível em: <https://nossairmandade.com/hymn/336/SouEu> Acesso em: 15 set. 2023.

⁹³ *Passar o hino a limpo* consistia em apresentar o hino para o Mestre, principalmente, para que ele pudesse atestar sua natureza – recebido, do astral – e fazer eventuais ajustes. Como constata Rabelo (2013), sobretudo nas regiões Sul e Sudeste, a prática praticamente desapareceu.

⁹⁴ O primeiro foi Daniel, um argentino que passava um tempo no Acre, em busca da experiência com a planta professora (MORTIMER, 2018).

desdobramentos, complementares, ainda que em sentidos opostos: um, para *dentro* da comunidade, e outro, para *fora*.

Para dentro, pelas mudanças na dinâmica da comunidade, hoje Céu do Mapiá. Dentre tantas, chamo a atenção para aquelas que se caracterizam pela inserção de práticas escritas e, posteriormente, de outras mídias. Como dito, Lucio Mortimer é importante nesse processo, ao criar os primeiros caderninhos de hinário – com transcrições das letras dos hinos e de orações, eles têm tamanho padronizado, facilitando o manuseio –, à época mimeografados pelo *cabeludo* – conformando uma espécie de *geração mimeógrafo* daimista. Os caderninhos de hinários são de uso comum até hoje na doutrina e, apesar de não substituírem a oralidade, se tornaram objeto presente de maneira recorrente. Com eles, não é mais necessário que o hino seja decorado para ser entoado, como nos tempos primeiros, ainda que a prática seja fortemente encorajada e comum.

Figura 5 – Os hinos no hinário⁹⁵



Fonte: Acervo pessoal (2023).

⁹⁵ Na imagem, as barras laterais aos versos indicam repetição, refrão.

Além disso, Mortimer foi protagonista nas primeiras tentativas de pleitear uma escola dentro da comunidade, e, posteriormente, na criação da *Rádio Jagube*⁹⁶. No dia a dia, atitudes em torno da palavra escrita também são lembradas com carinho pelos companheiros, como conta Fernando Ribeiro, em sua homenagem ao amigo, ao lembrar-se de uma cena cotidiana:

Plena Era de Sebastião Mota. O Lucio estava lá. Muitas vezes lia livros para o Padrinho, na intimidade do quarto, sandálias havaianas, a Madrinha Rita [esposa de Sebastião] abanando a barba do “velho”, outras pessoas em volta, a família, e o Lucio lendo com seu natural entusiasmo palavras de livros de sabedoria (RIBEIRO *apud* MORTIMER, 2018, p. 242).

Selecionei este fragmento porque acredito que ele ilustra a relação entre a oralidade e a escrita na religião ayahuasqueira. Associada à expansão, ao contato com pessoas de outro contexto social, a escrita se insere em um cenário em que o número de adeptos da doutrina cresce, fazendo com que novas práticas sejam incorporadas – como o uso dos caderninhos dos hinários. Mas, na mesma medida, entendo que ela modifique a comunidade daimista local – demonstrando, mais uma vez, uma política de trocas, em prol de uma aliança. Lucio, assim, lê com entusiasmo para seu líder religioso “livros de sabedoria”, num gesto de partilha. Não me parece, logo, haver uma cisão entre mundos, mas uma contínua transformação desta religião de “centro eclético”. As mudanças *para fora*, por sua vez, são precisamente o percurso de expansão da doutrina em direção às cidades brasileiras, a partir de suas primeiras igrejas⁹⁷ em sentido ao sul do país, e a outros países. Atualmente, sob a liderança do Padrinho Alfredo, o Céu do Mapiá é o centro pulsante de uma irmandade, irradiada para todos os continentes, com presença fortalecida em nossos centros urbanos. Como visto a partir de Labate (2004), no primeiro capítulo, as religiões ayahuasqueiras, ao se estabelecerem nas cidades, passam a influir em um processo místico e religioso mais amplo, entremeado à Nova Era, contribuindo, pelas aproximações, mas também pelos afastamentos, para a formação de novas práticas com a ayahuasca – os usos *neoayahuasqueiros*.

Luiz Eduardo Soares (1994) se soma a esse debate, ao ressaltar uma outra característica do Santo Daime, inserido na Nova Consciência Religiosa: o fato de, em muitos casos, a religião fazer com que a pessoa suspenda sua “circulação mística”, tornando-se adepta da doutrina. Assim, para além de atrair estes indivíduos – provenientes das camadas médias, com alto grau de escolarização, influências difusas etc. –, o Daime transformaria o “chamamento (profético)”, que impulsionaria a “circulação mística”, em “entrega (carismática), para a reconciliação

⁹⁶ Disponível em: <https://radiojagube.org/> Acesso em: 08 mar. 2023.

⁹⁷ “As primeiras igrejas daimistas fora da região amazônica foram o Céu do Mar, no Rio de Janeiro, o Céu da Montanha, em Mauá, e o Céu do Planalto, em Brasília, inauguradas no começo da década de 80” (LABATE; ALVES JR; ROSE, 2010, s./p.).

(messiânica) do, ao e *com* o ‘sagrado’” (SOARES, 1994, p. 5). Exemplos de estabelecimento na doutrina são Alex Polari, à época militante político – atualmente, uma liderança incontestada da ICEFLU –, o já mencionado cartunista Glauco Villas-Boas – Padrinho da igreja Flor das Águas (SP) – e o antropólogo Néstor Perlongher – que, como visto, chegou a se afastar da religião ao final de sua vida, mas, ainda assim, nela permaneceu um longo período, além de fardar-se. Com este percurso, interesses originais, provenientes da Nova Era, como a busca por experiências psicodélicas e um espaço liberado de regras, passam a ser minorados perante o fortalecimento doutrinário, que é o que permite uma interpretação das mirações a partir das categorias nativas. Nas palavras de Soares (1994, p. 5, grifo meu), “Quem jogar o jogo de linguagem proposto pelo Daime terminará por enriquecer e fortalecer o *idioma religioso*, com o qual investiga suas mirações e explora suas aventuras anímicas pelo cosmos”.

Ainda pensando nesse processo expansionista da linha do Padrinho Sebastião, Assis e Labate (2014, p. 14), partindo da caracterização do mesmo cenário, no qual se proliferaram os Novos Movimentos Religiosos (NMRs), refletem sobre como o adjetivo “ecclético”, parte do nome da ICEFLU, aponta para “o caráter bastante plural dessa vertente, bem como sua abertura para a inserção dinâmica de novos componentes ritualísticos”. Logo, o *enriquecimento* e o *fortalecimento do idioma religioso*, consequências da permanência da doutrina, não invalidam seu caráter ecclético, seja pela pluralidade constitutiva, apreendida pelos elementos e entes de outras matrizes religiosas, seja pela maior abertura à “psicoatividade” – ao incorporar outras plantas de poder nos rituais, como a Santa Maria (*cannabis*), ainda que o uso seja díspar entre os grupos/as igrejas e enfraquecido por políticas proibicionistas.

Estas características, por sua vez, fortaleceram a procura da religião por pessoas vindas das cidades, tendo como consequência a efetivação do Daime “como uma ‘religião’, em um processo reflexivo e cíclico [...] contribuindo para a reestruturação de toda a sua configuração social” (ASSIS; LABATE, 2014, p. 17). Neste processo de mudança demográfica, também se insere a internacionalização da ICEFLU (antigamente, CEFLURIS), que chega ao exterior através de *workshops*, já nos meados nos anos 1980 e, em 2010, se faz presente em 43 países – dentre eles, as realidades e o nível de consolidação dos grupos é distinto, sendo a questão legal, em diferentes casos, um problema e/ou um impeditivo (ASSIS; LABATE, 2014). Para a efetivação da internacionalização, a atuação do Padrinho Alfredo, bem como a criação de comitivas de daimistas brasileiros – muitos músicos e puxadoras de hinos – aos outros países, foi e é fundamental.

Ondulando entre a firmeza doutrinária e o caráter eclético, tanto Soares (1994) quanto Assis e Labate (2014) apontam para um traço já detectado através da poética e dos relatos de Néstor Perlongher (ARRABATIA, 2011; FLORES; CANGI, 2011), apresentado no primeiro capítulo: a inversão, ou carnavalesação, se pensada a poética perlongheana, das polaridades estabelecidas pelo pensamento moderno. Isto porque o Daime operaria, neste movimento reflexivo e através de sua expansão em sentido às cidades, uma “significativa inversão” (SOARES, 1994, p. 13), transformando o Céu do Mapiá, e a Floresta Amazônica, no *centro* de onde irradia a doutrina; da mesma maneira, o *português caboclo* se sobreporia ao *oficial*, por ser ele a variante representativa da doutrina. Dessa forma, são preservados elementos centrais da religião, mas isto se dá numa estrutura que permite a transformação de determinados aspectos teológicos, rituais e míticos – revelando, portanto, a grande plasticidade do Daime.

A presença da Umbanda em igrejas do Santo Daime é prova desta plasticidade e abertura, como revela a etnografia de Jéssica Greganich (2011), realizada em igrejas do Daime no Rio Grande do Sul – Chave de São Pedro, em Porto Alegre, na qual estive algumas vezes, e Céu do Cruzeiro do Sul, na divisa de Porto Alegre com a cidade de Viamão. A aproximação definitiva das duas religiões brasileiras se deu a partir da entrada no Daime de Baixinha, liderança de um terreiro de Umbanda no Rio de Janeiro, dirigindo posteriormente a primeira casa de Umbandaime. Greganich (2011) assinala que, em 1997, o trabalho de Mesa Branca passou a integrar o calendário oficial da linha do Padrinho Sebastião, e recorda a experiência mediúnica do líder, ao evidenciar a influência do kardecismo neste contato entre religiosidades. Ainda assim, a antropóloga lembra que, apesar de as religiões caminharem lado a lado, “a Umbanda não está no calendário daimista, [pois] não existem datas específicas para realização de trabalhos da Umbanda, ficando estes a cargo da igreja daimista e do dirigente, [...] resultando assim em variações de seus rituais” (GREGANICH, 2011, p. 84).

No caso de Porto Alegre e região, ela continua, a formação desta linha se assemelha à história de Baixinha, uma vez que o florescimento da Umbandaime se deve à relação de aliança firmada entre as igrejas e o terreiro Centro Espírita de Umbanda (C.E.U) Sete Raios de Luz, “também chamado de Casinha por seus adeptos” (GREGANICH, 2011, p. 84), dirigido pelo cacique Luiz, fardado desde 2004. Ademais, tanto o Céu do Cruzeiro quanto o Chave de São Pedro têm estreita relação com Tio Chico Corrente, daimista antigo já falecido e companheiro histórico de Padrinho Sebastião. Este era o responsável por abrir as “terreiras nas igrejas do Santo Daime, e com quem Luiz esteve na sua primeira gira ocorrida na igreja Chave de São Pedro, aprendendo a grande semelhança com os trabalhos de desenvolvimento mediúnico

realizados na Umbanda” (GREGANICH, 2011, p. 84). Nas terreiras, ocorrem as giras, em que se reúnem as duas igrejas, sendo lideradas, na maioria das vezes, pelo caboclo de Luiz, o Cobra-Coral. Além disso, no calendário, estão trabalhos em que se faz presente a aproximação entre religiões, como o trabalho de Cura, o de Mesa Branca e o de São Miguel.

Novamente, os aspectos históricos são rasurados pela dimensão mágica, pois, se no plano material a aproximação entre o Daime a Umbanda perpassa pela entrada – o fardamento – de líderes umbandistas na doutrina, na narrativa mágico-religiosa, tal união se deve a mais uma batalha espiritual capitaneada por Padrinho Sebastião. O episódio se deu na Colônia Cinco Mil, quando da chegada de Ceará – nomeado como *macumbeiro* – na comunidade, em 1977. Mortimer (2018) relata a presença de Ceará com detalhes, posto que conviveu com o homem, e imprime suas impressões, ao afirmar ter detectado, desde o princípio, as suas más intenções, pois o homem buscava deslumbrar os daimistas com suas incorporações e trabalhos até então desconhecidos. Com algum tempo de convivência na comunidade, descobriu-se que Ceará havia se relacionado sexualmente com mulheres casadas da Colônia Cinco Mil, o que desencadeou revolta, resultando em seu assassinato por alguns daimistas, que foram, posteriormente, absolvidos do crime. Lucio Mortimer para seu relato aí, passando a narrar outra *peia*⁹⁸ da comunidade: uma forte onda de malária que assolaria os seguidores do Padrinho. Greganich (2011), por sua vez, vai além, dizendo que a mazela era efeito do *desarranjo* provocado por Ceará, que simbolizaria uma “força do mal”.

Assim, ela conta, depois da morte do homem, as entidades que estavam incorporadas em Ceará continuaram presentes no local, em especial o Tranca Rua, “guerreando com o Padrinho Sebastião”. Deu-se, com isto, uma “batalha astral”, vencida pelo Padrinho Sebastião através da feitura dos trabalhos de São Miguel por três anos, “visando à doutrinação de espíritos a partir da incorporação mediúnica”. A peleja chega, por fim, a uma resolução, quando o líder da Colônia Cinco Mil, em mais um momento delicado de saúde, “manifesta a entidade de Ogum Beira-Mar, que anuncia a doutrinação total do Exu Tranca Rua do Ceará, que firma uma aliança no astral com o Padrinho, que passa a atuar a serviço da doutrina” (GREGANICH, 2011, p. 82-83). Sobre esta narrativa, entendo ser importante pontuar que, diferentemente das versões que, ao excluírem a presença de Pizzango, podem revelar uma visão preconceituosa sobre as cosmologias indígenas, o que está em jogo aqui, acredito, é outra questão: a batalha entre forças antagônicas, presentes tanto no mundo material quanto no astral. O Daime – e o daime –, da mesma maneira que ensina aos daimistas, ensina às entidades, mesmo às rebeldes, que, em

⁹⁸ Peia é o nome dado, no Daime, a uma dificuldade passada no ritual.

determinado momento, aceitam aprender, convertendo-as ao trabalho em prol do bem e da caridade – estes, igualmente caros à Umbanda.

Eia, vem aqui no meio
Vem aqui com o relho
Eia eu vou chegar
Viva São Miguel que veio
Veio abrir a banca
Lá dos Orixás

Eia, São Miguel que veio
Com balança e espada
Veio pra avisar
Que Jesus Cristo é o dono
Aqui desse terreiro
E é para se entregar

(Hino A Chave da Justiça, n. 2 do Hinário de São Miguel, de Alex Polari⁹⁹).

São Miguel, na Bíblia, é o arcanjo que lidera a *santa milícia* na guerra contra o Diabo, representante maior do mal – como se conta no Livro de Daniel¹⁰⁰. Assim, no Santo Daime, como se verifica na narrativa trazida por Greganich (2011), mas também no hino recebido por Alex Polari, é o arcanjo que “abre a banca”, reunindo os seres de luz nesta santa batalha. Logo, a doutrinação do Tranca Rua que acompanhava Ceará não é uma rejeição da entidade, ou sua submissão; antes, a conversão de uma poderosa força para o trabalho a favor do bem – *da luz*. Sobre isso, abro mais um parêntese, a fim de trazer um relato (e ensinamento) de minha própria experiência. A primeira vez em que estive numa igreja do Daime foi justamente em um trabalho de São Miguel. Na ocasião, o padrinho dizia, antes de iniciar o trabalho, como todos, até mesmo o Diabo, têm luz dentro de si, e como São Miguel reúne todos os seres de luz – dentre eles, citados, os arcanjos, como Gabriel e Rafael, os Exus e as Pomba Giras – para travar esta luta espiritual e promover a cura. Dessa maneira, a aproximação entre o Daime e a Umbanda, miticamente e simbolicamente, entendo, é, na mesma medida, uma união firmada no astral e manifestada nesse *terreiro em que Jesus Cristo é o dono*.

Contudo, a relação entre as religiões não faz com que sejam apagadas as diferenças. Ainda de acordo com Greganich (2011), distinções importantes devem ser delimitadas, como aquela que se dá em torno dos hinos e dos pontos. Nas palavras de Luiz, em depoimento à antropóloga, “os hinos têm um padrão musical permanente: as marchas, as mazurcas e as valsas, [...] na Umbanda tem um tom assim que várias casas mudam esse tom” (GREGANICH, 2011,

⁹⁹ Letra e gravação do hino disponível em: <https://nossairmandade.com/hymn/989/AChaveDaJusti%C3%A7a> Acesso em: 14 mar. 2023. O hino, ainda, é o de número 107 do hinário “Nova anunciação”, de Alex Polari.

¹⁰⁰ As passagens, na Bíblia, em que São Miguel aparecem são: 1 Tessalonicenses 4:16, Judas 1:9, Daniel 10:12-13, Daniel 12:1-2, Daniel 10:13 e Apocalipse 12:7-9. Conferir localizadamente em: <https://www.bibliaon.com/arcanjo/> Acesso em: 14 mar. 2023.

p. 86). Outra diferença demarcada é a noção de incorporação. No Daime, esta não se aplicaria, mas sim a noção de *aparelhamento*. Ou seja, para a doutrina, o corpo seria um aparelho (cf. REHEN, 2007), sendo o aparelhamento um processo distinto da incorporação, pois, nele, “o médium é consciente, ele ouve e percebe que o que vai falar não é seu, que há uma inspiração dentro dele, uma força que o dirige. Ele é apenas um veículo dessa força, *um aparelho*” (GREGANICH, 2011, p. 83, grifo meu). Disto, por exemplo, derivam outras compreensões, como o trabalho mediúnico, que não se desenvolve como nos terreiros de Umbanda – por princípio, todos podem aparelhar no Daime, pois a bebida é a grande mediadora, e integradora, nesta relação entre fiel e entidade.

Por fim, mantendo-me ainda nesta distinção, gostaria de trazer mais um fragmento de cacique Luiz: “Uma das vidências bem interessantes que eu troco informações com os irmãos é que tu aparelha e daqui a pouco tu enxerga a entidade” (GREGANICH, 2011, p. 90). No aparelhamento, de acordo com seu relato, não só o adepto se mantém consciente, como enxerga a entidade, estabelecendo, portanto, uma relação especializada com ela. Dessa maneira, abrigados num só espaço, aparelho e entidade entram em contato, mas com um objetivo, pois, “no decorrer da sessão, as entidades quando descem pedem para tomar Daime e batem cabeça para ele nessa mesa/altar que acaba se tornando um congá. Quando o sujeito está aparelhado, a bebida tomada é para a entidade e não para o aparelho” (GREGANICH, 2011, p. 91). Por esses exemplos¹⁰¹, acredito ficar patente que, com a expansão da doutrina daimista, através da linha da ICEFLU, novos contatos entre religiosidades transformaram a miríade de ritos da religião, trazendo para perto presenças espirituais até então estranhas ao Daime – o que, por seu lado, reforça a ideia de “centro livre”. Estas inovações, porém, como visto, não são consensuais entre as igrejas e os adeptos, mesmo os ligados à ICEFLU (GREGANICH, 2011), podendo ser interpretadas como algo negativo para a doutrina (cf. RABELO, 2013).

Com o percurso feito até o momento, busquei demonstrar como o universo daimista é povoado por seres distintos entre si: pessoas (aparelhos), e dentre elas aquelas que têm sua identidade espiritual bem identificada no astral, como os líderes Mestre Irineu (Juramidam, Jesus) e Padrinho Sebastião (São João); o próprio daime – que se consubstancia com a presença de Irineu; santos cristãos – como a Virgem da Conceição e São Miguel; entidades indígenas e caboclas – como Ripi e Papai Paxá; e entidades vindas da Umbanda – como Exus e Ogum Beira-mar. Esta reunião, que ocorre, em máxima potência, nos trabalhos, isto é, em contexto

¹⁰¹ Para um aprofundamento na relação entre o Santo Daime e a Umbanda, cf. Alves Junior (2007), em dissertação intitulada: “Tambores para a Rainha da Floresta: a inserção da Umbanda no Santo Daime”.

ritual, é legitimada na mesma medida pelas narrativas fundacionais que, entre a História e o Mito, com suas versões e apreensões, instauram um novo tempo-espaço, distinto do ordinário – talvez, penso, o tempo da vivência do Terceiro Testamento, d’*O Cruzeiro*.

A relação entre estes seres pode, ainda que não necessariamente, se manifestar através de mirações ou visões propriamente, como expressa o relato de Luiz, que enxerga as entidades para as quais serve de aparelho – ou, antes, Mestre Irineu, ao ver a Senhora sentada na lua, como avisou seu amigo Antônio Costa. Contudo, para que estas ocorram, aglutinam-se dois elementos, imprescindíveis ao ritual daimista: tomar daime – e com isto entrar em contato, primeiro, com este ser vegetal – e cantar os hinos. Assim, como expresso na fala de Rabelo (2013, p. 157), o canto dos hinos é o que possibilita a “invocação de ‘forças’”, congregando milhares de pessoas em torno de um ato mágico-religioso, já não restrito a uma figura única, a do especialista – como o era o Mestre, em relação aos chamados. Tendo isto em vista, a apresentação desses aspectos gerais da doutrina subsidiará a discussão seguinte, formulando algumas questões análogas às colocadas à poética de Cesarino, em torno da noção de sujeito e da abdução de agências nos hinos. Ainda, considerando os campos da oralidade e da escrita, auxiliará no debate um olhar mais detido nas noções de repertório e arquivo (TAYLOR, 2013), tal qual, guiada pela minha experiência enquanto visitante, a um vislumbre de uma possível categorização dos fascínios provocados pela vivência daimista (GUMBRECHT, 2010; 2013).

4.2 Os hinos: corrente espiritual, mediações e experiência incorporada

Aqui estou dizendo
Aqui estou cantando
Eu digo para todos
Os hinos estão ensinando

Aqui estou dizendo, Hino de n. 125¹⁰² do hinário O Cruzeiro, do Mestre Irineu

À semelhança das inúmeras relações entre cantos e práticas ayahuasqueiras, que fazem com que o Daime se insira numa malha maior, a música é presente em distintas religiões, não só no Brasil, tornando-se, portanto, importante em muitas denominações – aspecto que “une pentecostais australianos, neopentecostais brasileiros, umbandistas, religiosidade ameríndia, ayahuasqueiros peruanos, adeptos do sufismo, hare krishnas, católicos da Canção Nova e membros do Santo Daime” (ASSIS; LABATE; CAVNAR, 2017, p. 170), por exemplo. Ela, entretanto, longe de ter função eletiva, opera como “estruturadora ritual”, gerando como efeitos “o êxtase religioso” e “a transcendência espiritual”, e reconstruindo, nesta operação, “as noções

¹⁰² Gravação e letra disponíveis em: <https://nossairmandade.com/hymn/93/AquiEstouDizendo> Acesso em: 12 maio 2023.

de tempo e espaço” (ASSIS; LABATE; CAVNAR, 2017, p. 170). No caso do Santo Daime, tem-se, como acréscimo à complexidade do fenômeno, a presença psicoativa da planta de poder, do daime. Dela, desdobram-se as mirações em contexto ritual, bastante estudadas no campo etnográfico. Mas, como apontam Assis, Labate e Cavnar (2017), reforçando o já colocado por Jaider Esbell (2021) por outro viés, ainda faz falta um olhar mais acurado ao campo verbal formado em torno destas poéticas ayahuasqueiras, na qual se inclui a doutrina iniciada por Mestre Irineu. Isto, inclusive, se deve ao fato de as mirações não serem desconectadas ou independentes aos cantos entoados, posto que ambos fazem parte da conformação do rito – e dos trânsitos nele empreendidos.

Ainda que haja eventualmente preleções e outros gêneros orais e litúrgicos, os hinos são centrais na doutrina do Santo Daime, que se estrutura e efetiva pelos cânticos, sem contar com livro de referência – nem mesmo a Bíblia, que, presente pela intertextualidade nos hinos, não é considerada um livro sagrado da religião. Para além dos aspectos doutrinários e da evocação das narrativas fundacionais, tal centralidade deve-se aos efeitos provocados pelos hinos, tendo em vista serem eles “a prova da manifestação e do contato com os seres divinos”, sendo, na mesma medida, um conjunto de ensinamentos transmitidos pela própria bebida sagrada (GOULART, 1996, p. 26). Sendo assim, tem-se, de partida, uma significação indicial (GELL, 2020), considerando que o canto dos hinos é índice da presença com os seres divinos com os quais se relaciona. Isto, contudo, não significa que a forma de apresentação desses seres e a abdução de agência dos hinos ocorra de forma idêntica ao das poéticas marubo. Significa, em outra direção, que se o índice é constitutivo da abdução de agência no regime poético, assim como no regime figurativo (GELL, 2020; DESCOLA, 2023), entendo que são os hinos que explicitam essa premissa, inseridos em um contexto no qual a liturgia envolve o contato com os seres divinos que se apresentam. Para melhor compreender como isto se dá, é válido, como próximo passo, distinguir as noções de música e hino.

Rabelo (2013), que fez seu trabalho de campo na comunidade do Alto Santo, recolhendo relatos de daimistas companheiros do Mestre e outros com longos passos na doutrina, destrincha a diferença entre os hinos e as músicas *mundanas*. A pesquisadora relata a reação de “uma jovem nascida e criada na Doutrina”, ao entender que a pesquisadora, quando explicava estudar a *música* no Santo Daime, incluía em seus discursos os hinos: ““Ah... porque hino não é música... [girava o indicador apontando e olhando o entorno] é espiritual!”” (RABELO, 2013, p. 151). A afirmação da jovem daimista não deve nos levar a entender que a música não esteja

presente no dia a dia da comunidade, em momentos festivos ou de relaxamento¹⁰³, tampouco que não tenha havido – não haja – contatos e aproximações entre a música popular e o universo dos hinos¹⁰⁴, inclusive por aspectos formais – se comparados os hinos aos ritmos populares à época da formação da religião (RABELO, 2013, p. 151). Mas, sim, que os hinos, por mais que possam parecer com canções, são de outra matéria, *fazendo* coisa igualmente diversa – aqui, chamo a atenção para os gestos explicitados pela pesquisadora, que denotam uma relação entre os hinos e o entorno/espço da comunidade –, posto que são espirituais. Tal distinção deve-se aos hinos não serem composições, invenções¹⁰⁵ artísticas, mas *recebidos* (por alguém), vinculando-se, com isto, à doutrina da religião.

Por serem recebidos, os hinos pressupõem a comunicação e a conexão com outros seres – alguns deles elencados no ponto anterior – e os temas sobre os quais eles versam podem ser igualmente variados: “louvores à bebida e aos ‘seres’ cultuados na doutrina, evocações e pedidos de cura e perdão a esses mesmos ‘seres’, afirmativas que valorizam a ética cristã e a ‘disciplina’ daimista”, mas também o relato “de tempos míticos do universo ‘católico’” [...] e “‘mitos de origem’ da doutrina” (REHEN, 2007, p. 76). Ainda, para além dos seres divinos que possam enviar um hino ao daimista, muitos fardados, de acordo com Rehen (2007) e Rabelo (2013), afirmam que o cântico sagrado viria de seu *eu superior*. A fim de elucidar a categoria nativa, Rehen (2007) recorre à Antropologia das emoções, explicando como, no Daime, o binômio razão/emoção, fundante na cultura ocidental, inverte-se. Logo, é esperado do adepto um cessar dos seus impulsos racionais, dando lugar às emoções que governam a experiência extática – sendo, por óbvio, sentimentos alinhados aos aspectos doutrinários da religião. Com isto, institui-se um descontrole, que se revela como um outro *controle*, que passa por limpar o aparelho, permitindo à pessoa acessar este *eu superior* e conectar-se com o *astral*, recebendo, de lá, ensinamentos e, por vezes, hinos.

Rehen (2007) aponta como mesmo essa dualidade invertida não pode ser pensada como algo estanque, tendo em vista que o trabalho visa à formação de uma *corrente espiritual*, originada na *força do daime*. Esta se forma através da disposição das pessoas em círculo,

¹⁰³ Destaco o conjunto de dez hinos recebidos por Mestre Irineu e intitulados “Diversões do Mestre”. Sem seres cantados nos trabalhos, por serem *diversões*, costumam ser entoados nos intervalos dos trabalhos em que se canta *O Cruzeiro*. Assim, sem serem canções, são voltados a um momento de descontração e relaxamento. Normalmente, acompanhados de palmas e dança. Para ouvir as “Diversões do Mestre”, cf. <https://nossairmandade.com/hinario/109/Divers%C3%B5esDoMestre>. Acesso em: 11 abr. 2024.

¹⁰⁴ Sobre estas interseções entre a música e os hinos, acredito ser importante destacar, também de acordo com Rabelo (2013), a inserção, ao longo do tempo, de múltiplos instrumentos no acompanhamento dos hinos – sem que eles se equiparem ao maracá, que não é apenas um instrumento, mas parte da farda dos daimistas, tendo função ritual.

¹⁰⁵ Rehen (2007), inclusive, destaca como o termo *invenção* é malvisto na doutrina.

cantando e, quando é o caso, em trabalhos de farda branca, bailando, mas, igualmente, com o empenho das pessoas envolvidas em elevar seus *aparelhos*, buscando este *controle* outro. Quando tal corrente é estabelecida, o acesso ao astral e aos seres que de lá se comunicam está pavimentado. A existência da corrente, ainda, é o que justifica a orientação de permanência no círculo, na igreja, sendo as saídas permitidas – como para a realização de limpeza –, mas, espera-se, pontuais. É pela *força* do daime, outrossim, que os adeptos da religião não apenas recebem seus hinos, como também vivenciam o aprendizado proposto pelo ser vegetal e os demais seres espirituais ali presentes – não à toa, é muito comum, como se verifica em diversos hinos, a doutrina daimista ser chamada de ABC, numa clara alusão ao seu caráter pedagógico.

Assim, se o hino se efetiva em seu contexto situacional, uma vez mais pensando na noção de performance e, igualmente, na função mágica da linguagem, penso que a disposição em círculo aponta para esse outro espaço que se atualiza pelo trabalho: a corrente espiritual. Tal corrente, não sendo representação humana, tampouco é o *astral* em si, sendo apresentado como um caminho de acesso. Mas, não sendo o *astral* um lugar no qual o adepto se estabelece definitivamente, posto ser o espaço próprio dos deuses e outros seres de luz, considero imaginar essa corrente, enquanto caminho, como uma exterioridade desdobrada do contato entre os mundos – aquele em que se dá o trabalho e o astral. Importante dizer que esse trânsito, sensível pela espacialidade, sobretudo como lente de leitura, não se propõe a emular a epistemologia do xamanismo, como se esta fosse uma matriz na qual se *encaixa* uma poética díspar, como os hinos daimistas. Em outro sentido, acredito que imaginar essa corrente espiritual – além de fazer ter em conta a vida dos hinos em uma performance religiosa que os engloba, sem a eles se resumir – se dá na direção do que dizia Nodari (2023) acerca da função mágica da linguagem, conforme visto no Capítulo 2. Recordando: considerada anômala, ela se prefigura pela conversão do *contexto em referente*, isto é, pela transposição de pessoas do discurso, animando o “aparente inanimado” (NODARI, 2023, p. 92). Sendo essa transposição anterior ao sentido estabelecido, é pela função mágica que se radica o dialogismo constituinte da linguagem, e não numa dialética que tende à síntese. Nesse sentido, retomando o argumento, uma vez mais só é possível pensar no xamanismo em seu sentido forte – expressão epistemológica máxima de um cosmos animado –, mas, aqui, não estrito.

Por esse debate, torna-se perceptível o interesse no hino enquanto *fórmula encantatória*, através da qual se estabelece a conversão discursiva – junto à formação dessa outra espacialidade compartilhada, a corrente espiritual, pois nela situada. Mas, para além disso, há que se considerar a dimensão religiosa, visto que é por ela perpassada a presentificação de

sujeitos nos hinos. Descola (2023, p. 522) aborda a questão pela figuração, e mais precisamente pelo impasse posto ao cristianismo, sobre “como dar a ver o invisível no visível”, tal como Deus, em sua forma indefinida, e a alma, sendo essa um “vestígio imaterial de uma determinação depositada no homem”. Para responder ao problema, o antropólogo aponta o corpo como, “ao mesmo tempo, um índice – o vestígio de Deus – e um ícone – a imitação daquele que o moldou” (DESCOLA, 2023, p. 523). Com isso, fendido “o absoluto da transcendência”, por abolir “uma parte da incomensurabilidade entre a imagem e um modelo que teria permanecido para além do sensível”, instaura-se “uma afinidade entre presença divina e corpo humano” (DESCOLA, 2023, p. 523). Sendo o corpo a linha que rasura e reduz a distância da imagem inapreensível de Deus, o cristianismo encontra na figura de Cristo “um arquétipo mais manejável” (DESCOLA, 2023, p. 523), através do qual “a alteridade divina se humaniza para se tornar um reflexo de si, a imitação fiel de um protótipo por demais conhecido para guardar seu mistério” (DESCOLA, 2023, p. 524).

A figura de Cristo, assim, opera como mediadora entre essas duas formas de agência: pessoas e Deus, pois, sendo o corpo índice da presença divina, é o corpo de Cristo a encarnação desse índice arquetípico – vestígio da alteridade divina humanizada que se pode tomar como arquétipo. Isto não significa, contudo, que a figura de Cristo seja a única animada na multiplicação dessa cosmovisão através das imagens, sobretudo se pensando o “sentido mais amplo” conferido à religião por Descola (DESCOLA, 2023, p. 525): “operação graças à qual os humanos instauram publicamente seres e qualidades ontológicas por meio de enunciados, profecias, rituais, imagens”. Ou seja, em suas especificidades, dentre elas a encarnação do filho de Deus (mediação), os ícones e enunciados cristãos não se afastam do paradigma ontológico pelo antropólogo estabelecido. Nessa operação, segue o autor, o cristianismo compartilha com as religiosidades pagãs o seguinte traço: “as entidades que influem sobre os destinos de um humano comum se tornam sensíveis apenas em determinadas circunstâncias, na maioria das vezes rituais, e pela mediação infinitamente reverberada de sua figuração” (DESCOLA, 2023, p. 526). É o caso dos santos, que têm suas agências avivadas pela figuração icônica e pelas preces em seu nome.

As divindades, porém, não são homólogas aos espíritos, no sentido indígena do termo. Seguindo com Descola (2023, p. 527), “enquanto os espíritos são parceiros ou concorrentes que é preciso seduzir, adular ou ludibriar, as divindades estão mais distantes na escala da imanência ao mesmo tempo que mais precisamente situadas no espaço geográfico e social”. Nesse sentido, considerando esse afastado campo da imanência, as divindades se veem investidas “de uma

função de intermediação entre os humanos e esse ou aquele setor ou população do cosmo”. E se o cristianismo, com o monoteísmo, reúne diferentes elementos de partes distintas dessa cosmografia na ideia de um Deus onipotente porque polivalente, a crença nos santos e os pedidos a eles dirigidos demonstram a sobrevivência “dos vínculos territoriais e das afiliações segmentares” (DESCOLA, 2023, p. 528). Com *campo de intervenção fixado*, “a adoração e a prece parecem a muitos alcançar seu alvo com mais segurança quando dirigidas a objetos que possam ser identificados e com os quais se possam identificar” (DESCOLA, 2023, p. 528). Ou seja, quando dirigidas a ícones, no caso da figuração, que gozam de “uma autonomia de ação”, podendo interferir na vida do fiel, e também “servir de suporte a uma vinculação sincera (devoção, respeito, temor, amor), *sem objeto no caso dos espíritos*, e funcionar como um objeto mediador (intérprete, porta-voz, destinatário de sacrifício) sobre o qual projetar desejos e aspirações” (DESCOLA, 2023, p. 529, grifo meu).

Como visto, os espíritos indígenas, sem forma previamente definida, são dotados da “qualidade perspectiva”, fazendo com que, enquanto xamãs, transitem pelo cosmos, ocupando-se de uma ação que se assemelha à do tradutor (ou à do diplomata) e não do mediador, tendo em vista que não há um plano de imanência apartado do mundo ao qual se aproximar – sendo, por extensão, distinta a significação do corpo. Dito isso, como fica óbvio, ao abordar o cristianismo, Descola (2023) parte do modelo litúrgico do catolicismo, dado seu peso basilar na conformação do naturalismo, sobretudo pela profusão de imagens por ele criada. Certo é, por conseguinte, que novas denominações cristãs que abolem a figura dos santos, como é o caso do pentecostalismo e do neopentecostalismo, operam de outra maneira, ao presentificar o divino, ainda que mantendo a centralidade antropomórfica de Cristo. Considerando essas matrizes cristãs distintas, faz-se patente, novamente, a aproximação do Santo Daime do catolicismo popular, pela presença de diferentes divindades, mas também de outros seres extra-humanos sagrados (como os orixás e as entidades caboclas). Isto se dá não somente pela correspondência agentiva entre as religiões, o co-pertencimento de santos nelas, como é o caso da Virgem da Conceição. Sobretudo, o que se evidencia é a operação análoga, seja pela capacidade de interferência localizada, pela vinculação emotiva ou pela mediação instaurada – e, aqui, penso na mediação instaurada através do canto do hino e não por objetos figurativos.

Os hinos dirigidos a São Miguel, anteriormente referidos, expressam essa relação de maneira elucidativa. Evocando a presença do arcanjo, que traz consigo no mais das vezes suas falanges (outros seres perfilados), a interferência localizada que se deseja liga-se prioritariamente à cura – não somente aquela que cumpre superar um mal físico, como aquela

que afasta o mal e os espíritos malfazejos. Assim, ainda que tal transformação seja, em último caso, resultado da potência divina – ancorada nesse outro espaço distante da humanidade, o astral –, ela se dá pela ação do santo, que age como mediador entre mundos, fazendo com que sua intervenção tenha efeitos no mundo encarnado. A estrofe de abertura do hino “Da Terra ao Astral”¹⁰⁶, recebido por Baixinha e ofertado a Geraldine, explicita a ação do arcanjo: “Da Terra ao astral/ Os inimigos atacar/ Na espada de São Miguel/ Todos vão se transformar”. A transformação anunciada pela espada do santo é revelada na estrofe final – “As curas estão abertas/ Aos bons de coração” –, sendo dela desencadeada a vinculação emotiva com a divindade – “Quem recebe merece/ Agradece, nunca esquece”; ou, melhor, parte da vinculação, tendo em vista que, junto ao canto, preexiste a vinculação pelo sentimento de fé.

A mediação, ademais, pode ser pensada através da estrofe intermediária, em que se anuncia: “Nas matas do meu Pai/ Corre água e nasce flor”. Interessante notar como, nesse dístico, conquanto o termo parental indique a presença divina (sem, por isso, atribuir-lhe características morfológicas), o pronome oblíquo “meu”, ao ser ocupado, estabelece, entre o sujeito que toma posição e o Pai, a relação colocada. Esta, porém, não é perceptível pela ação divina, mas pela de São Miguel, que, com sua mediação, expressa essa potência imanente. Nesse sentido, concordando com Descola (2023), a centralidade de figuras como as de São Miguel não é um afastamento da ideia de Deus; pelo contrário, é uma aproximação mediada. Ainda acerca da mediação na poética religiosa, tomemos como exemplo outro hino, este recebido pelo Padrinho Sebastião, o de número 152 em seu hinário “O Justiceiro”, intitulado “Eu não sou Deus”¹⁰⁷:

Eu não sou Deus
Mas tenho uma esperança
Eu não sou Deus
Mas sou sua semelhança

Deus é fogo,
Deus é água, Deus é tudo
Eu convido os meus irmãos
pra começar nossos estudos

Eu não sou Deus
Mas tenho uma esperança
Eu não sou Deus
Mas sou sua semelhança

Deus no céu,

¹⁰⁶ Letra e áudio disponíveis em: <https://nossairmandade.com/hymn/2399/DaTerraAoAstral>. Acesso em: 11 abr. 2024.

¹⁰⁷ Letra e áudio disponíveis em: <https://nossairmandade.com/hymn/12/EuN%C3%A3oSouDeus>. Acesso em: 11 abr. 2024.

Deus na terra, Deus no mar
Eu convido os meus irmãos
Para ficar em seu lugar.

Inicialmente, percebe-se o traço distintivo naturalista, pelo corpo, em sua semelhança, ser esse vestígio divino, que se desdobra em sentimento de “esperança”, pois, sendo Deus essa totalidade que abarca o fogo e a água, o céu e a terra, é precisamente este elemento indicial que faz com que às pessoas seja possível a comunhão com a totalidade-mundo que é a presença divina. Interessante notar, nesse sentido, além do refrão, que reforça a passagem da fórmula encantatória que aproxima os seres, o paralelismo, nas estrofes intercaladas, se evidencia pela alternância de elementos que expressam Deus, mas, igualmente, pela alternância dos versos finais: [Eu convido os meus irmãos] *pra começar nossos estudos; para ficar em seu lugar*. Produtivo emparelhamento de ações: estudar e posicionar-se em lugar determinado. A dimensão epistemológica, o aprendizado, liga-se, assim, à ação incorporada de tomar posição, esta que, penso, tem sentido sobreposto: seu lugar no ritual, seu lugar na corrente espiritual – o que em tudo converge com as bases da doutrina, considerando que o verdadeiro ABC se dá tomando daime.

Outro elemento salta aos olhos: o pronome *eu*. Começemos identificando os sujeitos envolvidos na relação enunciativa: o *eu* que recebeu o hino (Padrinho Sebastião) – que, sem ser propriamente um agente primário (GELL, 2020), como um artista em relação à sua obra, liga à agência do hino a sua, através do *recebimento* –, o *eu* que canta o hino – os adeptos, considerando a coletivização do cântico, mas cada um, pensando na particularidade da voz –, e o *eu* que oferece o hino. Sobre o último, cabe dizer que ele é abduzido por seu traço indicial, uma vez que, como exposto por Rehen (2007), aquele que recebe o hino não necessariamente identifica o agente que o enviou, sendo demarcada a sua vinda do astral. Logo, é uma agência abduzida pelo traço indicial, dada que, tal qual a fumaça é índice do fogo, o recebimento é índice do envio. Aliás, a narrativa fundacional é modular também nisso, pois, nela, essa agência não só é expressa na figura da Rainha da Floresta, a Virgem da Conceição, como, pelo fato de Irineu (e a humanidade) ter recebido a doutrina de suas mãos, sua presença parece uma constante em todo esse movimento de doação/recebimento dos hinos. Levando em consideração, contudo, que o hino supracitado não faz menção a uma divindade que possa ocupar-se dessa posição enunciativa, posto que Deus apresenta-se como esse outro inapreensível, volto-me às duas outras posições enunciativas elencadas.

Num primeiro momento, pelo refrão, sou levada a pensar que, no trabalho, ao cantar, o *eu* do refrão é facilmente ocupado por quem canta – uma vez que a semelhança é comum à

humanidade – e também pode ser ocupado, virtualmente, pelo agente responsável pelo recebimento do hino, precisamente por ele compartilhar com os adeptos a mesma humanidade. Logo, é um *eu* que, em igual medida, se converte em um *nós*. A questão se complexifica nos dísticos em que se destaca o paralelismo, e mais especificamente em seu primeiro ver: *Eu convido os meus irmãos*. Não é inexpressível a agência de Padrinho Sebastião: o ato de convidar a aprender e a posicionar-se, considerando os contornos doutrinários, é de fato realizado pela liderança espiritual. Sebastião, assim como Irineu, fala e ensina em seus hinários, se fazendo presentes através deles. Em verdade, não só através deles, pois, mantendo a liderança desde o astral, se faz presente em todo e qualquer trabalho daimista. No ritual, entretanto, considerando o aspecto preposicional do sujeito (cf. NODARI, 2019; 2021; 2023), este *eu* é também ocupado por aquele que canta o hino, havendo a conversão das posições enunciativas, entre o *eu* e o *ele*. Isso, acompanhado do movimento de acesso à corrente espiritual. A obliquação enunciativa, outrossim, é performática, numa relação que se perfaz em atos. Ou, desde o ponto de vista de quem canta, mas por esse movimento descrito: *eu* convido a aprender, *eu* sou convidada a aprender – a dimensão do *fazer* (TAYLOR, 2013) que é, ao mesmo tempo, *feito*, dado que o hino é aprendido –, *eu* convido o outro a se posicionar, *eu* me posiciono.

Ainda, penso sobre a mediação em relação às agências de Mestre Irineu e Padrinho Sebastião, dado o fato de, por um lado, serem figuras encarnadas e, por outro, serem a *encarnação* (a presentificação) de Cristo e São João Batista, respectivamente. Para a reflexão, recorro novamente às distinções de Descola (2023, p. 529) entre os seres extra-humanos, quando o antropólogo discorre acerca dos “antecedentes”: “aquilo a que se deve remontar no passado para compreender e aceitar a natureza e as condições da ordem presente. [...] Os ancestrais são humanos situados em geração ascendente, nem verdadeiramente mortos nem verdadeiramente vivos”. Exemplo da materialização desses ancestrais são os altares existentes na África ocidental, em que se encontram estátuas, como as “designadas na zona mandê-voltaica por termos que denotam a sombra o reflexo, [que] são o duplo do ancestral e de seu descendente” (DESCOLA, 2023, p. 529 grifo do autor). Por denotarem essa coexistência, as estátuas “encarnam permanentemente a rede de relações sociais que liga o ancestral a seu descendente e a seus familiares, dando ênfase às posições que eles ocupam relativamente entre si, a seus deveres recíprocos, aos ritos que os reúnem” (DESCOLA, 2023, p. 530).

Não proponho, perante essa breve explicação, que Irineu e Sebastião sejam, nesses termos estritos, ancestrais. Não o são, e suas manifestações de presença, nas figurações icônicas, mas também nos hinos, não são similares às estátuas descritas. A noção de ancestral, entretanto,

auxilia a refletir sobre o tipo de mediação exercida pelos líderes. Pensemos no caso por excelência, que é o do fundador da doutrina: entendido como a presença de Cristo, ou Juramidam, seu nome no plano espiritual, Irineu, enquanto encarnado, pela sua presença junto a de seus hinos, representa de forma arquetípica a aliança firmada com os seres do astral, aliança que se efetiva através de uma miração, como se sabe pela narrativa fundacional. Nesse sentido, atua como mediador, mas, nem por isso, equivale à presença de um santo, um orixá ou outra entidade vinda do astral. Por esse motivo, entendo que sua posição pode ser pensada através de alguns traços demarcados na figura do ancestral. Precisamente, através de seu duplo, nem vivo nem morto, ao encarnar essa rede de relações sociais, sendo não somente mediador entre os adeptos e os seres do astral, como, na mesma medida, ligando seus sucessores, nessa linhagem espiritual, a si e, por extensão, a quem lhe precede – a Virgem, a Pizzango. E, tendo em mente que os ancestrais, tal qual descrito por Descola (2023), encarnam essa rede de relações sociais que conforma uma linhagem, um clã etc., aproximar essa noção do papel desempenhado por Irineu – e, por extensão, por Sebastião – contribui igualmente para dar ênfase a essa continuidade entre Juramidam e daimistas. Isto é, conquanto a figura de Cristo segue sendo arquetipo antropomórfico, compartilhado pela ontologia naturalista, a presença de Mestre Irineu, abduzida em imagens (como as fotografias e gravuras dispostas nos salões das igrejas), mas sobretudo nos hinos, expressa uma *linhagem religiosa* específica, encarnando essa rede de sociabilidade avivada na formação da corrente espiritual. Nesse sentido, a obliquação referida e a conversão pronominal, acredito, sopesando a espacialidade na operação, se dá, antes, nessa/por essa rede – e não em uma cosmografia animista, a exemplo da marubo.

A liderança de Padrinho Sebastião, aliás, corrobora essa leitura. Como narrado, por sua *missão espiritual* ser revelada pelo astral, em um trabalho, como continuador da *linhagem* de Irineu, passa a atuar como um mediador, com suas presentificações desdobradas – Sebastião, São João Batista. O hino que o seringueiro canta, como instruído pela mensagem do astral (na narrativa, não é especificado o interlocutor), é bastante assertivo acerca de sua legitimidade, dada pelo seu antecessor: “Sou eu, sou eu, sou/ E eu posso afirmar/ O Mestre me chamou/ Para eu me declarar”. A mediação, atravessada pelo *idioma religioso*, também se expressa, como se vê na quarta estrofe: “Meus irmãos vou ensinar/ Como se lê o ABC/ Muitos vão assoletrar/ E não sabem compreender”. E isto reafirma o vínculo pela sociabilidade, pois, antes da legitimidade em si, está essa sociabilidade como malha: é por se conformar como uma *linhagem*, uma *falange* espiritual, que se coloca a possibilidade de postar-se como sucessor. Ou: só há como ocupar a posição de sucessor (e assim demarcar-se como antecessor de outros),

se há o reconhecimento de um antecessor. Assim, pesada essa especificidade, a mediação dos líderes (com seus duplos astrais) não pode ser entendida estritamente nos termos de Descola (2023), ao descrever os ancestrais, pois aproximar-se das de outros seres extra-humanos, como os santos: capacidade de interferência localizada (e a cura é um grande exemplo disso), vinculação sincera (através da devoção, da gratidão etc.) e da atuação como *objeto mediador*, no mais das vezes conformada pela ação de ensinar, assumindo a figura do professor.

Por último, a fim de melhor compreendermos as agências envolvidas nos hinos, com sua efetivação em contexto ritual, é preciso falar sobre o daime. Sendo distinto da ayahuasca e entregue a Irineu pela Virgem, ou por Pizzango, pode-se pensar que a bebida seja desprovida de agência ou mesmo que tenha uma agência secundária, como efeito da ação da santa. Não é, contudo, o que se verifica nos hinos, muitos em que ele se apresenta também como professor, sendo definido por suas ações. O hino “Sou o Daime¹⁰⁸”, recebido pelo Padrinho Manoel Corrente, é exemplar nesse sentido, como se verifica já nas estrofes iniciais: “Eu sou o Daime/ Eu sou a vida, eu sou o amor/ Sou esperança/ Sou a luz do Criador// Meu reino é este/ O império destas matas/ Eu sou teu guia/ Eu sou teu curador// Eu sou o Daime/ Eu sou o Mestre ensinador/ Eu sou o Sol, eu sou a Lua/ Eu sou a flor”. Se fazemos uma leitura precipitada, ignorando a cosmovisão em questão, podemos ajuizar um sentido metafórico, diluindo a potência agentiva dos versos – o daime *como* a luz, a bebida entendida *como* algo que traz esperança. Nada seria mais enganoso. No Santo Daime, o daime tem função sobreposta à do Mestre; ou seja, é o que guia, cura e ensina. Muitas vezes identificado como *força*, ratificando a percepção de sua presença pelos sentidos, é ele que dá a ver dentro do ritual, fazendo com que sua condução não seja só responsabilidade humana ou divina. Ainda assim, se distingue de Irineu, por vir à Terra pelas mãos da Virgem. Logo, se o mestre encarnado tece essa malha de sociabilidade desde a humanidade, o daime, prefigurado por sua natureza espiritual, a tece desde o astral.

Como mediador, além de possibilitar a visão, o daime é diretamente responsável pela formação da corrente espiritual e, com ela, o contato com os seres do astral. É como ensina o hino de Mestre Irineu: “Eu tomo esta bebida/ Que tem poder inacreditável/ Ela mostra a todos nós/ Aqui dentro desta verdade// Subi, subi, subi/ Subi foi com alegria/ Quando eu cheguei nas alturas/ Encontrei com a Virgem Maria”¹⁰⁹. Todo este percurso me faz retomar o dito por Rabelo (2013) e Rehen (2007) com olhar renovado. Não sendo música, os hinos se efetivam por aquilo que fazem, o que envolve a formação dessa malha, dessa corrente contígua aos

¹⁰⁸ Letra e áudio disponíveis em: <https://nossairmandade.com/hymn/1214/SouODaime>. Acesso em: 12 abr. 2024.

¹⁰⁹ “Eu tomo esta bebida”, hino de número 124 d’O *Cruzeiro*, disponível em: <https://nossairmandade.com/hymn/92/EuTomoEstaBebida>. Acesso em: 12 abr. 2024.

mundos envolvidos, constituída pela mediação de diferentes seres. Assim, sendo a mediação um distintivo importante, sobretudo se comparados os hinos e os cantos xamânicos, o trabalho espiritual como prática incorporada garante que essas relações se efetivem diretamente – não sendo, por extensão, uma aspiração ou abstração –, percebidas no canto, mas, em igual medida, pelos efeitos rituais.

Com isso, penso que, trazendo o debate feito por Rehen (2007), que se ocupou das transformações das emoções como indicativo simbólico da operação ritual, para o campo da enunciação, tem-se que tal corrente espiritual se dá pela circulação discursiva, em que o *eu* se converte num *outro*, pesando o fato de que esse *outro*, no mais das vezes, não é um estrangeiro de alhures como num *saiti*, mas um mediador. Ocupar o seu ponto de vista, ainda que transitoriamente, no mais, parece perfazer o aprendizado. Dessa maneira, percebe-se a relevância dos pronomes, ao se observar essa malha de sociabilidade. Refazendo o exercício a partir do hino “Sou eu”, de Padrinho Sebastião, e tendo em vista a narrativa fundacional de sua linha espiritual e seu papel mediador, ancorado no vínculo entre os participantes dessa corrente espiritual, as posições discursivas se obliquam, promovendo o trânsito. Assim, desde a perspectiva da liderança, o hino ganha contornos míticos, ao atualizar a sua legitimidade, que é a de sua linha dentro da doutrina, virtualizando um *ele* em relação a quem canta. Desde a perspectiva desse adepto, há, ao mesmo tempo, uma conversão da posição enunciativa, em que, ocupando a posição do outro (*meus irmãos*), vê a si mesmo como um *ele*. Tal obliquação, ademais, se se conserva na escuta dos hinos, dada a tessitura sintática e a presença anômala da função mágica da linguagem, se efetiva desde o ponto de vista referencial na espacialidade avivada no ritual, uma vez que o deslocamento é pragmático, expresso no movimento desse *duplo* humano, o *eu* superior. Logo, se o hino não deixa de ser hino quando ouvido em casa ou num ensaio – e aqui vale lembrar da distinção feita por Hamburger (1975) entre os cânticos religiosos e os poemas líricos –, é igualmente verdade que a sua performatividade extravasa o discurso, ao constituir uma performance.

Dito isso, outras características gerais dos hinos se apresentam. Por ser uma fórmula encantatória, tem-se que há pouco espaço para improviso e alterações nos cânticos, o que faz com que, ao longo do tempo, alguns traços tenham sido preservados – a exemplo da variante do português utilizada (REHEN, 2007; RABELO, 2013). Ainda assim, é importante ressaltar como, pelo fato de ser uma doutrina viva e em movimento, as mudanças existem e são perceptíveis. Rabelo (2013), que já tinha uma experiência prévia em uma igreja daimista de Minas Gerais, se depara com este processo, sobretudo ao voltar-se, em seu trabalho de campo,

à comunidade do Alto Santo – que, como já dito, é consideravelmente menos afeita a transformações, se comparada à linha da ICEFLU. A primeira mudança notada pela pesquisadora, esta comum às duas linhas, foi o enfraquecimento da tradição de *passar o hino a limpo*. Nos tempos do Mestre, assim que um fardado recebia um hino, ele ia até Irineu e cantava o que havia recebido. O líder, então, assentia, ou não, sobre a veracidade do hino – que poderia ser fruto de uma *paixão*, não sendo, portanto, um hino – e fazia pequenos ajustes, se necessário. À época, a única pessoa que auxiliava o Mestre nessa tarefa era Dona Percília, liderança que, ao conversar com Rabelo (2013), mostra-se descontente com as mudanças na religião.

Atualmente, ainda que não se encontre a prática de passar o hino a limpo, há um critério espiritual para atestar sua veracidade: cantá-lo em uma cerimônia. Se os demais sentirem *a força* do hino, ele será legitimado. Rehen (2007), ao refletir sobre esse processo, ressalta como, apesar de todos poderem receber um hino, e não fazer diferença a quantidade de hinos recebidos, na prática, num contexto em que podem se dar disputas internas, ocorre, vez ou outra, manifestações de desconfiança – por exemplo, se um fardado novo passa a receber muitos hinos em um curto espaço de tempo. Por conseguinte, a legitimidade do hino atrela-se à legitimidade de quem o recebe – neste caso, nada mais representativo que a legitimidade d’*O Cruzeiro*, hinário do Mestre. Outra mudança foi a incorporação da oferta dos hinos. Sobretudo na linha do Padrinho Sebastião, é comum que os hinos sejam recebidos por um fardado e ofertado a outro – uma mensagem do astral endereçada (REHEN, 2007). Com esse endereçamento, destaca-se o atrelamento de mais um agente não só na recepção do hino, como em sua atualização, pelo canto no trabalho.

A criação de *arquivos* daimistas também trouxe transformações no cotidiano dos adeptos, mas, é importante reforçar, não substituiu dinâmicas presentes desde a origem da religião. Dentre elas, está a prática de ensaiar os hinários, algo que auxilia na boa execução no momento ritual: “a tecnologia não eliminou os ensaios que ainda são constantes, principalmente quando se deseja enfatizar correções ou recordar hinários que são menos cantados, próximo à data de executá-los” (RABELO, 2013, p. 189). Outra mudança descrita pela autora refere-se ao andamento, à velocidade de execução dos hinos. A pesquisadora atribui isto à progressiva aceleração da vida cotidiana, que faz com que os participantes dos rituais cantem mais rápido do que o esperado. Esta mudança, por sua vez, pode ser perigosa, posto que a cadência do hino deve ser respeitada, pela possibilidade de isto interferir na formação da *corrente astral*. O andamento no ritmo correto, por extensão, é fundamental para que a experiência extática ocorra, como revela o relato pessoal de Rabelo (2013, p. 197):

Assentada no banco, tendo nas mãos o caderninho de hinário que levava, passei a seguir os hinos acompanhando com os olhos os caracteres nele impressos. Eu sabia muitos de cor, porém “algo” começou a exigir que eu visse o escrito, e não bastava olhar cada palavra ou frase como um todo. Algo meio obsessivo fazia com que eu só conseguisse “me aguentar” interiormente se estivesse vendo e ouvindo simultaneamente a sílaba, a partícula que estava sendo ali entoada em tempo real. Tentava não fazer isso e sentia agonia, logo voltava, até que nesse exercício, comecei a “ouvir” diferente e então uma voz só (na verdade eram todos, cantando em uníssono) “puxou” meu pensamento/ouvido “para cima” e naquele ritmo de canto estável, garantido por uma base bem “compassada” fui me acalmando, entrando na fruição das palavras e melodias dos hinos. Ouvia, entendia e “estava lá”, nela. Experimentava um uníssono mental, difícil explicar, nos planos sonoro, semântico e espiritual. Ao final do Hinário, a sensação de que “ouvira” o “Cruzeiro” pela primeira vez (após 12 anos de Daime), foi como caminhar sobre o “fio da navalha”, fino exercício de não se perder no transe.

Numa primeira mirada, o relato de Kátia Rabelo me parece ter como intuito corroborar a ideia de que a execução *correta* dos hinários, aparadas as variações, dentre elas o andamento *apressado*, se deve à sua eficácia ritual. A sensação de que “ouvira” o hinário principal da doutrina pela primeira vez é a confirmação experienciada da afirmação. Tal efeito se apresenta precisamente pelo trânsito empreendido: puxado seu *pensamento/ouvido* para cima, fazendo com que ela *estivesse lá*. Essa espacialidade, por sua vez, ainda que possa se apresentar através das mirações, não se experiencia de uma única forma ou com representação definida. E isto garante, por um lado, a plasticidade das imagens nos hinos, ao apresentá-la, quanto a diversidade sensorial envolvida na experiência do trânsito e de se estar lá, marcando a duração do trabalho, rasurando o tempo cotidiano. No relato de Rabelo, a predominância sonora e sua correspondência visual com a palavra, sílaba a sílaba, transformando sua audição e seu estado de ânimo, são mobilizados num *uníssono metal*, reunindo os *planos sonoros, semântico e espiritual*. Através desse tríptico indivisível, creio que a musicóloga expresse mais que uma posição frente às mudanças nos trabalhos – que, em alguma medida, são irrefreáveis –, sublinhando como a eficácia dos hinos, enquanto prática incorporada, atravessa e é atravessada pelos seus elementos formais e pragmáticos. Nesse sentido, a compreensão sílaba a sílaba, na miração, nesse uníssono, faz pensar como, nos hinos, e pesando os aspectos doutrinários que conformam o contexto, a dimensão semântica não se destaca isoladamente.

Outro aspecto que chama a atenção no relato da pesquisadora é o papel desempenhado pelo caderninho de hinário. Como visto, sua criação é concomitante ao início da expansão da doutrina, marcada pela chegada dos jovens das camadas médias urbanas, de cultura letrada. Sem rivalizar com a centralidade da oralidade, constatou-se até aqui que a sua função consiste em preencher uma lacuna mnemônica, apesar dos recursos próprios dos hinos para a resolução desse problema, tais como as repetições, refrões, rimas. Na miração de Rabelo, entretanto, o caderninho se porta mais como objeto com função ritual, ou, ao menos, função em sua vivência:

“algo” a obrigava a acompanhar sílaba a sílaba, esse mesmo “algo” que a puxa para cima, fazendo com que ela vá, aos poucos, se acalmando e fruindo o hino. Algo que *faz* tantas coisas tende a ser alguém, e o caderninho, nesse caso, um objeto em torno do qual essa relação é estabelecida. Lendo o episódio, lembrei-me de uma vivência tida no primeiro trabalho do qual participei. Na ocasião, íamos cantar o hinário “Chamados de São Miguel” e eu não conhecia os hinos, nem possuía seu caderninho de hinários. Uma fardada, sentada próxima a mim, percebendo a situação, me ofereceu seu caderno, apenas pedindo para que eu não me esquecesse de devolver-lhe. A sensação de medo que dominou essa primeira experiência fez com que eu permanecesse a maior parte do trabalho de olhos fechados, fazendo com que eu não conseguisse acompanhar os hinos pela leitura, e o pouco que cantei foi graças às repetições das estrofes, que nos permitem memorizar passagens rapidamente, ainda que por um curto espaço de tempo.

Ao devolver o hinário à sua dona, ela, gentil, disse algo como “ajuda, né”, e eu respondi que sim, porque era verdade. Apesar de não ter me servido para seu objetivo principal, não poucas vezes segurei firme o objeto, com a sensação de que, assim, também me firmaria em meio àquela tormenta. O fato de ser um hinário e não outro objeto qualquer não me parece, retrospectivamente, irrelevante. Imagino, considerando minha experiência e o relato de Rabelo (2013), que o caderninho, mais como objeto do que pelos hinos que reúne, ainda que não seja *oficial* nos trabalhos, não passa incólume pela ritualização do espaço. E, se assim o é, talvez seja válido pensar o conhecimento incorporado na doutrina e seus arquivos a partir desses contatos/transbordamentos, delineados pelas distinções epistemológicas entre a oralidade e a escrita, mas, nem por isso, comunicáveis. Para tanto, retomemos com maior detalhamento as noções de arquivo e repertório, desenvolvidas por Taylor (2013).

Para a autora, considerando a performance em sua dimensão epistemológica, a divisão irreconciliável não se daria entre a oralidade e a escrita propriamente, mas entre “o *arquivo* de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o *repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual)” (TAYLOR, 2013, p. 24). Com isso, para além da reprodutibilidade dos arquivos, o problema que se coloca é de espaço-tempo, pois, enquanto o repertório é indissociável do *aqui* e *agora*, os arquivos, com sua durabilidade, apartam o conhecimento (texto, imagem, cena filmada) de seu espaço-tempo original. O repertório, como prática incorporada, atualiza o inventário de gestos e ações, com sua abertura ao imprevisível, apesar de disparado por um roteiro – ou programa performativo, nos termos de Fabião (2013) – e estabelecidas suas mediações. Por esses motivos, enquanto os arquivos, para Taylor (2013),

teriam como desdobramento a estabilidade do sentido – que se liga a essa durabilidade apartada do espaço-tempo do *fazer* –, o repertório é epistemologicamente aberto às transformações e à plasticidade do sentido.

Essa distinção, numa primeira leitura, é bastante válida para pensar o repertório e os arquivos daimistas. Como relatado na abertura do capítulo, meu interesse em participar, para a pesquisa, de trabalhos da religião deve-se, em grande medida, a um percurso que extravasa o acadêmico, o que já agora vejo como essa malha, em que as coisas se entrelaçam em nós. Fato é que, junto a isso, outros fatores contribuíram para a escolha do recorte. Dentre eles, a excepcionalidade da emergência das religiões brasileiras, quando se tem como ponto de partida um olhar comparativo para o contexto ayahuasqueiro nacional, e a presença demarcada da denominação religiosa nas cidades, o que, no mais, me permitiu ter acesso facilitado aos trabalhos abertos a visitantes, realizados com regularidade e frequência. Mas, para além desses fatores, evidencia-se o volume de arquivos daimistas, sejam escritos, sonoros ou visuais. Nas mídias digitais, isto se evidencia desde uma propagação institucionalizada, como através do site do ICEFLU, ao qual recorro para citar os hinos, mas igualmente pelas centenas de vídeos com gravações de hinos (por vezes, *clips* com imagens de trabalhos), *playlists* em plataformas etc. Os caderninhos de hinário, por sua vez, não são restritos aos adeptos, fazendo com que sua circulação não se limite aos fardados, e a este arquivo se somam tantos livros ocupados em contar e/ou analisar a doutrina – como os por mim utilizados na seção anterior. Enfim, com vasto arquivo, o hino experienciado no ritual pode ser facilmente recuperado fora de seu contexto original.

Nesse sentido, as distinções epistemológicas apontadas por Taylor (2013) se expressam. De acordo com o até então apresentado, o repertório atualizado nos trabalhos, instaurando um espaço-tempo outro e seguindo um roteiro pré-definido – que inclui o hinário a ser cantado, a arrumação do salão com a mesa central e as cadeiras ou não em círculo, os despachos, os banheiros preparados para as limpezas etc. –, não só conserva a memória daquele conhecimento litúrgico, como, na mesma medida, transmite o conhecimento através de um evento efêmero (a duração do trabalho) e irreproduzível, em sua singularidade. É, ainda de acordo com Taylor (2023), o fazer e o feito, e, também, o aprender a fazer. Isto se expressa na formação dessa corrente espiritual, enquanto espacialidade outra, atravessada por suas próprias mediações, refletidas nos ensinamentos dos professores – o daime, o Mestre, o Padrinho –, mas, igualmente, pela Virgem, santos, orixás, caboclos e outros, talvez não identificáveis a ponto de se nomear, e pelo trânsito enunciativo. Aliás, nesses termos, a psicoatividade, no ritual daimista, talvez deva ser

entendida não tanto pelo seu caráter visionário – que, no mais das vezes, não se expressa com um padrão definido –, mas pela atualização/virtualização dessa malha, pela evocação de seres do astral.

Ora, os arquivos, por mais fiéis que o sejam, com gravações *in loco* e pouca edição, não podem ter os mesmos efeitos. Quero dar um exemplo simples. Ao longo da pesquisa, recorri a uma playlist do Youtube que reúne todo *O Justiceiro*¹¹⁰, hinário do Padrinho Sebastião. Arquivada na conta oficial do ICEFLU, recorri a ela por ter a minutagem, facilitando a retomada de um hino para análise e reflexão. A gravação, segundo descrição, foi feita no Céu do Mapiá, principal igreja da linha de Sebastião, e conta com os maracás em bom volume, além de um coro potente. Digo isso, pois, em gravações em estúdio, esses elementos eventualmente se perdem. Logo no início do hinário, no hino de número 15, “Eu estava tão alegre”, escuta-se o estrondo de um rojão. Nas primeiras vezes que ouvi a gravação, tomei um susto com o barulho. Soltar rojões em alguns momentos específicos de determinados trabalhos é uma prática antiga da religião, e eu já sabia disso; o susto se devia à imprevisibilidade, pois eu não previa o estrondo. Caso é que, sendo uma gravação, um arquivo, em pouco tempo, pela reprodução, não havia mais possibilidade de susto, pois minada a imprevisibilidade. A estabilidade não me parece, portanto, apenas uma tendência do sentido, mas do próprio corpo, diante dos efeitos produzidos pela poética em forma de arquivo.

A distinção em torno da im/previsibilidade da experiência ressalta um aspecto a mais. Sendo uma religião, os trabalhos espirituais *enquanto/como* performance produzem significação pela liturgia e pela doutrina, pois ambas dão forma ao contexto situacional e ao roteiro a ser executado. Como dito por Soares (1994), a experiência com a religião, quando convertida em fé, passa pelo cessar do trânsito característico da Nova Era, fazendo com que a experiência litúrgica passe a ser interpretada a partir do idioma doutrinário. Contudo, acredito que isso não seja motivo para se atribuir previsibilidade à experiência, e mesmo à sua operação interpretativa. Mais, *enquanto/como* performance, os efeitos de seu repertório, este atualizado na prática incorporada, não se limitam aos adeptos. Isto é, mesmo os visitantes, mais ou menos conhecedores da doutrina, não são espectadores, não há ponto fora da malha para se posicionar. Ou, pensando com o repertório daimista: ainda que não seja matriculado nessa escola, ao se estar no salão, se está aprendendo alguma coisa do ABC. Por isso, a distinção entre o repertório e a crítica, desde a experiência, não diz sobre a crença ou a filiação religiosa – o que não

¹¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SQnS5vkmHFg&t=2625s>. Acesso em: 16 abr. 2024.

significa que não haja aproximações ou distanciamentos –, mas sobre o tipo de epistemologia à qual se expõem, pela qual se aprende.

Ainda sobre a distinção de regimes do conhecimento e a estabilização do sentido, vale destacar que aquilo que os hinos ensinam extravasa o que eles cantam, por se ligar diretamente ao vivido pelo participante do ritual. É o que narra Rabelo (2013): aquilo que ela aprendeu, como se ouvisse o hinário pela primeira vez, extrapola os versos do hino e, sendo uma vivência individual, não é compartilhada pelos outros participantes do trabalho. Assim, como prática incorporada, ainda que irmanados na corrente espiritual, as vivências são únicas, fazendo com que as revelações e os ensinamentos se manifestem individualmente. Ou seja, um mesmo hino ensinará coisas distintas a cada um, podendo evocar (fazendo-se sentir a presença) de diferentes seres. Um atributo, também citado pela musicóloga, presente demarcadamente nos ensinamentos daimistas é a *atenção*. Como exemplo da importância da *atenção* no repertório religioso, recorro a mais um relato pessoal, dessa vez de uma vivência no segundo trabalho em que fui, na igreja Casa de Maria, no interior de Minas Gerais. De início, eu já me sentia levemente incomodada, pois, sendo a igreja localizada na zona rural, o sinal de celular era praticamente inexistente e teria que pernoitar lá. Cantaríamos todo *O Cruzeiro*, sendo, portanto, um trabalho longo, em torno de doze horas, com bailado.

Na primeira parte do ritual, fui chamada a atenção diversas vezes pelas fardadas, por estar fora do ritmo e desalinhada em relação à fila do bailado. Aquilo me deixou extremamente irritada, fazendo com que eu tenha passado a maior parte do tempo lidando mentalmente com minhas críticas, impaciente e sem vontade de fazer o trabalho. Cheguei a querer sair do círculo, mas fui convencida por uma fardada a permanecer no meu lugar. No intervalo, estava em uma roda de conversa e um dos fardados, um dos responsáveis pela condução do trabalho pela ausência do padrinho da igreja, veio falar diretamente comigo. Cabe dizer que ele é um amigo querido e nos conhecemos há muitos anos, tendo sido uma conversa amistosa e iniciada de maneira orgânica. Ele me disse que os últimos hinos do hinário do Mestre narram um período de desentendimentos na doutrina, que fizeram com que ele se afastasse da condução para, após pedidos, retornar. Meu amigo e interlocutor passou longos minutos falando sobre os desentendimentos e as discordâncias nos trabalhos, e como era importante *prestar atenção nos hinos*, sendo esse seu pedido a mim, para a segunda parte do trabalho. Em nenhum momento, ele trouxe ao assunto meu estado de ânimo. Me propus a fazê-lo, me concentrando e prestando atenção aos hinos, procurando cantá-los por inteiro e corretamente. É difícil narrar a transformação emocional – o que, na doutrina, relaciona-se à ação de *limpar o aparelho*

(REHEN, 2007) – e, sobretudo, a presentificação desdobrada dessa transformação: já quase ao final do trabalho, tangenciar a experiência de *estar ali* inteiramente.

Essa vivência, por um lado, me revela como as dificuldades enfrentadas nos trabalhos nem sempre se conectam (só) a uma alteração sensorial. Em verdade, o que enfrentei nessa cerimônia apareceu de outras maneiras e com diferentes intensidades: se o corpo é quem governa a experiência ayahuasqueira, a mente (isto é, a minha mente ocidental) apanha, confusa perante seu papel minorado. Ou, como vi em uma miração, essa não em um trabalho, mas em cerimônia xamânica: *minha* mente como um cavalo acelerado, correndo em um círculo fechado no meio do salão, e eu, de fora, olhando-o, um pouco assustada por ter criado o animal e por não saber como me aproximar dele¹¹¹. Nesse sentido, a atenção é uma prática (ensinamento) reiterativa, ainda que utilizada em situações variadas, posto que cada trabalho é um. A experiência, assim, corrobora o que dizia sobre o sentido conferido aos hinos enquanto a prática incorporada. O sentido dos hinos, *originalmente*, tem a ver com a narrativa que me contava o fardado, e também com a moral daimista, que media o sentido da experiência, como expresso na abertura do hino de número 118¹¹², d’*O Cruzeiro*: “Todos querem ser irmãos/ Mas não têm a lealdade/ Para seguir na Vida Espírita/ Que é o Reino da Verdade”. Mas o que os hinos me ensinavam naquele momento, com as mediações exercidas pelos seres presentes, dentre eles o daime, tinha sentido e efeito direto no que eu vivia. Logo, entendo que os elementos litúrgicos e religiosos, no Daime, não devam ser entendidos como algo que se sobreponha à performance ritual, pois, como prática incorporada, o trabalho se efetiva nas relações estabelecidas diretamente e com efeitos específicos.

É duvidoso dizer que a produção de presenças nos trabalhos sejam igualmente sentidas na leitura das letras ou na escuta dos hinos. Contudo, retomando Zumthor (2014), isto não significa que o corpo seja apartado dessas experiências. O autor, ao distinguir a performance da recepção de uma obra – sendo a recepção “um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. [...] [Como] ‘a recepção de Shakespeare na França, no século XVIII’...” (ZUMTHOR, 2014, p. 47) – afirma que:

¹¹¹ As conexões entre as coisas, nessa malha, não são realmente abstrações. Após a cerimônia, pensando na imagem do cavalo, me lembrei imediatamente do assombroso poema de Ângelo de Lima, que se inicia assim: “Pára-me de repente o Pensamento.../ – Como se de repente sofreado/ Na Douda Correria... em que, levado.../ – Anda em Busca... da Paz... do Esquecimento.../ – Pára Surpreso... Escrutador... Atento/ Como pára... um Cavalo Alucinado/ Ante um Abismo... ante seus pés rasgado...”. Na malha que teço, a imagem da minha mente transformada em cavalo e esse poema trotam juntos, lado a lado. Para ler o poema na íntegra, cf. <https://www.escritas.org/pt/t/3064/para-me-de-repente-o-pensamento>. Acesso em: 14 abr. 2024.

¹¹² Gravação e letra disponíveis em: <https://nossairmandade.com/hymn/86/TodosQueremSerIrm%C3%A3o>. Acesso em: 14 abr. 2024.

A performance é outra coisa. Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação, como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediate*. [...] Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. [...] A performance é um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido (ZUMTHOR, 2014, p. 47).

Não sendo homóloga à recepção, a performance, presentificando os “participantes implicados” (nos hinos, a leitora/ouvinte), deve ser entendida como a maneira *imediate* que esses enunciados nos chegam, sopesando, por um lado, a especificidade do regime poético – perpassada pela expressão da função mágica da linguagem nos enunciados – e, por outro, a compreensão dos hinos como multiplicadores da cosmovisão daimista, conforme os termos de Descola (2023). Atualizando virtualidades, a leitura, sendo *produtividade*, ato, gera prazer e tantas outras sensações. Zumthor (2014, p. 49), entretanto, alerta para a necessidade de “reintegrar, nesta ideia de produtividade, a percepção, o conjunto de percepções sensoriais”. Porém, pesando que “a leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero” (ZUMTHOR, 2014, p. 64), há que se considerar que, no caso dos arquivos daimistas, e em específico dos hinos, o que está em jogo, no mais das vezes, é a escuta, ainda que acompanhada da leitura de suas letras.

Ou seja, se a percepção não se ausenta na leitura silenciosa, enquanto performance, a escuta das gravações demanda outro sentido – a audição. Isto, aliás, diferencia os hinos das três outras poéticas com as quais dialogo, uma vez que não recorri às gravações feitas por Cesarino. Penso ser uma distinção importante: a escuta de gravações dos hinos sublinha o aflorar das emoções, pela melodia e o ritmo demarcado pelos maracás, mas, igualmente, pela presença das vozes humanas – e, em especial, de uma prosódia tão distinta à minha, quando da escuta das gravações no Céu do Mapiá, em especial. Sem ser um acesso/participação à experiência incorporada dessas pessoas, ao passo que as vozes se apartam de seu espaço-tempo de produção, elas, com diferentes intensidades a depender do dia da escuta, foram centrais no percurso de abdução de agências. Não somente pela inferência indicial – as vozes como indício de agência humana –, mas por tornarem presente toda essa malha de sociabilidade, com seu mestre, padrinho, santos, orixás, caboclos etc.

Tendo isto em vista, a reflexão se divide em dois tipos de experiência: a escuta dos hinos antes de começar a ir aos trabalhos e aquela que se deu posteriormente. Como contei, ouvi os hinos por anos, antes de ir a um trabalho. Se isto não significou manter um distanciamento completo da religião, é certo que o conhecimento dos hinos se dava sem a experiência com o repertório daimista. Após a ida em alguns trabalhos, ciente de todo o meu desconhecimento

perante o longo caminho de aprendizado que é o Daime, minha percepção se alterou, pois se esta, em relação aos arquivos, se dá em função de um *desejo* (cf. ZUMTHOR, 2014), este se enlaça àquilo vivido nos rituais, através da prática incorporada. Quero dizer, conquanto a percepção se desdobre num aflorar emocional, este, após a escuta dos hinos, se dá entrelaçado a uma espécie de memória sensorial do vivido nos trabalhos. Tal memória não é, contudo, a reconstituição exata, até porque isso não seria possível, dada a irreprodutibilidade da experiência incorporada. Darei dois exemplos a fim de me explicar melhor, a partir daquilo nomeado por Gumbrecht (2007) como *fascínio*, dada a apreensão dos efeitos de presença que captam nossa atenção, em detrimento de uma significação racional.

O primeiro é o sentimento de *comunhão*. O caráter gregário da religião se encontra presente na letra dos hinos, fazendo com que ele possa ser semanticamente apreendido na escuta sem a participação em rituais da doutrina – e a sensibilidade em relação a ele, decerto, se deve à aproximação dos símbolos mobilizados. Como fascínio, contudo, este sentimento, para mim, se expressa de maneira sutil, por ser enlevado pelo desejo de se estar junto, da ação de realização de algo comum, mais do que de comungar, no sentido litúrgico. Também, como fascínio, não descrevo um juízo empático, ou uma conversão doutrinária, mas esse desestabilizar dos sentidos, que, promovendo uma espécie específica de comoção, se sobrepõe à semântica dos hinos pelo tempo fugaz em que a percepção é transformada pela sensação. Atravessamento sentido em alta voltagem na prática incorporada, entendo que a sensação de comunhão se transforma, na minha percepção dos arquivos daimistas, ao passar a ir aos trabalhos, não por me lembrar de algo vivido, emulando um sentimento do passado. Pelo contrário, a sensação, em diferentes oportunidades, reapareceu, atualizando em menor intensidade aquilo vivido em contexto ritual. E, se a realização de algo em conjunto demanda o estar junto a outros para tanto, entendo que a atualização daquilo que chamo de comunhão é, antes, a presentificação desse vínculo estabelecido entre mim e aqueles que se colocam diante de mim pelos hinos.

Perceba-se que são momentos distintos. A percepção é a sensação, dado o contato com esses arquivos. A recepção engloba um processo mais abrangente, que passa pelo périplo interpretativo empreendido: compreender as categorias nativas, colocar em diálogo a teoria, selecionar e analisar semanticamente os hinos etc. O segundo exemplo, acredito, reforça essa compreensão. Nomearei essa espécie de fascínio de *arrepisar-se*, pois é uma experiência, de fato, circunscrita por esse movimento dos pelos, acompanhado de um tremor interno. Um fascínio que me ocorreu especificamente na audição do hinário dedicado a São Miguel. O

episódio paradigmático se deu quando, chegando em casa de um trabalho em que cantamos seus hinos, comecei a ouvir as gravações e, em determinado momento, passei a sentir este arrepio de forma intensa, junto a um tremor – muito semelhante ao que sentira horas antes, no ritual. Ao mesmo tempo, um *descontrole* da racionalidade e a *presença* sensível de uma força, da qual não podia desviar, uma presença sentida fisicamente. Quem sabe isso é o corpo. Acho importante contar que, diante da sensação, pausei a playlist, pois, sendo tal efeito muito próximo ao sentido no trabalho, achei mais seguro cessar a experiência, que, no mais, não contaria com a segurança e as mediações de um trabalho daimista. Novamente, não se trata de recordar de uma sensação vivida mais cedo, mas de atualizá-la, agora pela escuta do arquivo.

Sobre os fascínios exemplificados, alguns pontos. Gumbrecht (2007), ao categorizar os *fascínios* sentidos como espectador de futebol americano, destaca aquilo que, no jogo, move sua atenção e percepção; isto é, elementos que por vezes lhe são externos, como a violência do esporte. Por óbvio, essa externalidade não significa a passividade do torcedor e crítico, posto que, como visto, a performance delinea-se pela participação conjunta. Ainda assim, destaco esse traço, pois, no caso da minha experiência com o daime, o fascínio, mesmo que amalgamado por uma imagem, uma miração, reduz ou desloca essa distância presente no assistir a algo. Logo, digo dos fascínios como a comunhão e o arrepiar-se tendo em vista que o deslocamento, o encontro com outros sujeitos e o afetar-se pela magia não é somente algo que se sente no corpo, como é um evento do corpo, expressão máxima da produção de presença. Trago os exemplos também porque eles auxiliam a elucidar o aspecto da (im)previsibilidade. Enquanto o som de um rojão, apesar do susto inicial, é um aspecto previsível, parte de um arquivo recortado do espaço-tempo da performance, os fascínios descritos, não são. Eu não posso programá-los ou reproduzi-los, uma vez que eles passam pela percepção desses arquivos, demandando uma disposição corporal que nunca é idêntica à última, isto é, quando se ouviu/leu os mesmos arquivos.

Ora, se é assim, este elemento performático se faz presente na escuta – e na leitura, ainda que de maneira menos enfática – dos hinos. Nesse esteio, se a experiência ritual com os caderninhos demonstra como eles – que poderiam ser lidos apressadamente como manifestação exclusiva da cultura letrada – podem se converter em objetos, com efeitos imediatos no ritual, tais fascínios me indicam que esta relação entre arquivo e repertório se estabelece uma vez mais, ao se presentificarem sensações próprias do meu repertório incorporado. Por isso, não trago aqui o episódio mais marcante de arrepiar-me ao ouvir os hinos por uma questão de crença ou confirmação simbólica. Ainda pensando junto às reflexões de Ingold (2013; 2015), trago-o,

pois ele demonstra como os terrenos de possibilidades, em relação aos efeitos pragmáticos de uma poética, não são, de fato, comunicáveis, sendo esta uma relação marcada pela contiguidade e o trânsito – de sentidos e de efeitos. Mais: as atualizações de sensações vividas no trabalho demonstram a relevância das percepções no procedimento crítico, tendo em vista a capacidade de estabelecer comparações ancoradas no corpo, na forma de nos relacionarmos com uma poética, fazendo com que a leitura crítica seja, igualmente, parte dessa vida cocriada. Por extensão, acredito o desejo metodológico de *participar*, de experimentar uma poética ayahuasqueira, se dê nos termos dessa *produtividade* da qual falava Zumthor (2014). Entre repertório e arquivos, o que os hinos ensinam – a mim, a essa pesquisa – é como o saber incorporado, a produtividade da percepção, abrindo-se à imprevisibilidade, amplia as possibilidades da crítica, fazendo com que o corpo, nesse comparatismo que esboço, não seja contingencial na escuta e na leitura.

4.3 Controles e equivocação: possibilidades e imaginações críticas

Transitar por diferentes poéticas ayahuasqueiras, colocando-as em diálogo quando pertinente, não significa fazer as mesmas perguntas, apresentá-las da mesma maneira. Se daime não é cipó, e vice-versa, ao se pensar num desenho radicular, essa pesquisa busca um movimento que se permita às dissonâncias e mudanças de enquadramento. Assim, se no capítulo anterior dediquei parte da reflexão aos aspectos formais, como o paralelismo e a metáfora, nesse procurei olhar com mais cuidado para a oscilação entre o repertório e os arquivos daimistas, também para sublinhar a experiência de participação. As distinções, ademais, devem-se ao fato de as duas poéticas em questão serem ontologicamente diferentes – o que não faz com que elas sejam mais ou menos multiplicadoras cosmológicas. Exemplo dessa distinção foi apresentado, através da ideia de mediação e sua centralidade na doutrina, que contrasta com a figura do xamã e sua atuação cosmopolítica. Pesados esses pontos, foi trilhado um percurso semelhante: a apresentação da doutrina, suas narrativas fundacionais e os seres humanos e extra-humanos agenciados nos hinos; a função mágica da linguagem nos hinos, promovendo a mudança do sujeito da enunciação e o trânsito inferencial; o corpo na experiência e a contiguidade entre a oralidade e a escrita.

Outra aproximação que gostaria de destacar é a interlocução com o conhecimento antropológico. Se, no capítulo anterior, me ative à etnografia de Cesarino (2011), neste capítulo contei com a contribuição de diferentes antropólogos, todos utilizando a etnografia e sublinhando sua participação na doutrina. Aliás, uma das primeiras etnografias mencionada nessa tese – a dissertação de Beatriz Labate (2004) – narra, em sua introdução, a relação da

antropóloga com a doutrina, história que se confunde com sua formação enquanto pesquisadora. Essa relação, no mais, muitas vezes é desdobrada em uma filiação à religião; ou, como no caso de Rabelo (2013), a pesquisa é desdobrada da adesão religiosa, que é anterior. Ramos Filho (2016), ao discutir os *controles* antropológicos e os daimistas na prática etnográfica, traz relatos como o de Labate, que revelam desde práticas objetivas – como Rehen (2007), que, sendo fardado, separava hinos pertinentes à sua etnografia no momento do trabalho – até receios em torno da conversão religiosa – como Oliveira (2008), ao explicitar suas dúvidas sobre a realização da investigação, por ser, como fardado, atravessado pela fé e pelo pertencimento à doutrina.

A reflexão de Ramos Filho, que passa pela aproximação desses relatos à sua própria experiência, parte, por outros caminhos teóricos, de algumas premissas caras à nossa conversa: a pesquisa participante como maneira de “estabelecer uma relação de confiança mútua” (RAMOS FILHO, 2016, p. 38), o envolvimento dos sentidos na construção do conhecimento e o daime como ser professor, que ensina e oferece as visões. Os controles, por extensão, sendo o conjunto de ações que conforma determinada prática, se diferenciam, pois aquilo que conforma um conjunto de ações como prática daimista não converge com os controles etnográficos. A diferença, para o autor, não se apresenta como problema, tendo em vista que, dela, emerge o *entre lugar* pelo qual o pesquisador recorre – uma zona onde as coisas ganham velocidade. Para explicitar seu argumento, uma das categorias analisadas pelo antropólogo é a de trabalho, central na doutrina, pois, para além das ações que se caracterizam como trabalho *espiritual* – cantar, bailar, participar do feitio, tomar daime etc. –, o *trabalho*, no cotidiano e através de ações *corretas*, é igualmente considerado espiritual, explicitando a incorporação da doutrina no dia a dia dos adeptos.

Nesse esteio, esse *entre lugar* se daria pela tradução da noção de *trabalho etnográfico*, proposta apoiada precisamente nas elaborações de Eduardo Viveiros de Castro e Roy Wagner, aqui já expostas. A partir dessa concepção, Ramos Filho (2016) aponta como preocupações como a de Oliveira – por ele mesmo suplantadas, em momento posterior, segundo seu relato – não devem ser norteadoras, pois não há que se buscar uma sobreposição dos controles, como maneira de legitimar um ou outro contexto. Nessa direção, a pergunta do autor nos oferece uma resposta ao que ele propõe: “Não seria o caso de [criar] analogias prósperas entre a forma como o sujeito em contato com o chá adquire conhecimento e a prática antropológica?” (RAMOS FILHO, 2016, p. 43). Levado por esse desejo, ele levanta a possibilidade de “pensar tanto o

antropólogo, quanto o daimista, imersos em um esforço contínuo de conceder e produzir sentido para as manifestações que lhes parecem importantes” (RAMOS FILHO, 2016, p. 44).

Esse deslocamento e a tradução de sentidos, continua o antropólogo, estão presentes na dimensão do trabalho, entendido nos termos da religião, uma vez que o trabalho do adepto não se limita ao que ocorre no ritual, extravasando para o dia a dia. Ou, nas palavras de sua interlocutora, uma fardada com o pseudônimo Estrela: “Pra mim não adianta nada tomar daime, cantar os hinos, aí entende um monte de coisa mas aí volta pro dia a dia e fica de falatório da vida dos outros, não é honesto com seu irmão, não é íntegro no seu trabalho” (RAMOS FILHO, 2016, p. 96). Logo, o que Estrela revela é a necessidade de transpor aqueles aprendizados no ritual para a sua vida cotidiana, o que é demarcado pela doutrina, como se percebe pelo contorno moral dos exemplos – e isso, em si, é um trabalho espiritual. O exercício antropológico proposto por Ramos Filho (2016), nesse sentido, é, operando nessa zona, nesse *entre lugar*, traduzindo essas categorias, repensando o trabalho etnográfico – o que, no mais das vezes, pelo interesse simbólico, o aproxima do léxico doutrinário.

Dessa maneira, depreende-se que questões centrais ao fazer etnográfico, dentre as quais as relações e alianças firmadas, não são exclusivas do campo que se dedica ao xamanismo, e que a diferença subsiste também pelo *fazer* – o nativo e o antropológico – e os controles pela feitura demandados. Entendido isso, recuperando as elaborações de Faleiros (2013; 2022b; 2023), viu-se no Capítulo 2 como o conceito de *entre lugar* pode abrigar procedimentos críticos que visam à assimilação do outro, incorporando-o a um sistema previamente prefigurado. Tal noção afastaria a crítica da prática de equivocação, convertendo-se em equívoco, ao reduzir as poéticas indígenas pelo *monismo ontológico*. Seria esse um problema para uma leitura crítica dos hinos? Vejamos algumas conclusões sobre as transformações do trabalho de Ramos Filho (2016, p. 108), para refletir sobre a dúvida:

Durante meu contato com o Santo Daime, revi alguns entendimentos pessoais. Esta revisão, de certa maneira, operou em consonância com os ideais propostos pelo Santo Daime. Admiração da natureza, reconhecimento de um outro mundo – o espiritual –, apreciação de valores ligados à família, são coisas repensadas substancialmente, por mim, depois do daime. [...] Os hinos, por exemplo, me despertavam atenção pessoal e acadêmica. Adquiri um hábito de ouvir hinos fora do trabalho. Isto, para mim, era uma forma de ouvir aquelas mensagens para relembrar as experiências vividas no trabalho, ou para tentar repensar algumas de minhas próprias ações no mundo.

Pela citação, dar-se a ver a relevância doutrinária para o pesquisador, ao relatar o reconhecimento do mundo espiritual e os valores familiares repensados. A escuta dos hinos fora dos trabalhos, ao fazê-los repensar suas ações no mundo, me parecem ter o mesmo peso simbólico. Se isto, por um lado, não se assemelha ao movimento de assimilação do outro num

sistema previamente estruturado (o conhecimento antropológico), o que entendo ocorrer tampouco é uma equivocação. Enxergo, em outra direção, uma inversão. O movimento se fez presente mais de uma vez ao longo do capítulo: o Daime inverte polaridades, fazendo com que o centro seja o Acre e a Floresta Amazônica, *oficializando* a variante linguística utilizada, atribuindo positividade à emoção, em detrimento da racionalidade. Assim, entendo que, numa exegese que se aproxima da do universo daimista, o antropólogo inverte (procura/imagina criativamente inverter) sua prática, partindo da noção de trabalho, que faz com que a transformação não se dê somente no entendimento do trabalho no ritual e o antropológico, espraiando-se para a sua vida como um todo. E, sendo sua análise calcada nos elementos simbólicos do Daime, isso se evidencia pela doutrina, que, deslocada para o contexto da etnografia, ensina ao pesquisador.

A doutrina, nesse esteio, opera como mediadora simbólica, sendo sua compreensão, como demonstrado, fundamental para o entendimento dos hinos como multiplicadores dessa cosmovisão. Não acredito que Ramos Filho incorra em um equívoco, da mesma maneira que Fischer sob o olhar de Faleiros (2022b), posto que o antropólogo não se apresenta em nenhum momento como *txai* dos daimistas. Mas, tampouco, estou convencida de que ele se equivoque. Isto porque aquilo que constitui a equivocação é essa diferença irreduzível, formando uma exterioridade, implicando a circulação de perspectivas. Tendo isto em vista, trazendo o debate para o plano da enunciação, viu-se que a obliquação de sujeitos e o trânsito enunciativo, nos hinos, por um lado, dá-se numa malha de sociabilidades que vai da Terra ao astral, e, por outro, que esta se diferencia ontologicamente dos cantos xamânicos precisamente pela mediação exercida por inúmeros seres. Nesse sentido, a equivocação não é o movimento precípua que se expressa, pois se, no périplo xamânico, o outro é o estrangeiro, fazendo da cosmografia em questão uma babel polifônica, na corrente espiritual, o outro, quando não irmão, Pai ou Mãe, é guia, intercessor, todos manifestos (inclusive o *eu*, desdobrado no *eu superior*) no canto em uníssono. Se assim o é, a exemplo do que se disse acerca do animismo, sendo uma ontologia no sentido forte por reconhecer de maneira maximizada a agência ao outro, entendo que a equivocação deva ser compreendida da mesma maneira. Ou seja, como procedimento no sentido forte, ao manter a diferença entre o eu pesquisador e os sujeitos interlocutores, ainda que, na poética, não se verifique esse tipo de trânsito enunciativo.

Contudo, isto não significa maior ou menor afastamento da religião, pois isso poderia camuflar um retorno à falácia da objetividade, em que o distanciamento é valorizado, ao se estabilizar o fenômeno estudado e seus entes não humanos envolvidos. Sob outra mirada,

mantendo o foco no regime poético e seus enquadramentos performáticos, acredito estar em causa essa zona, que emerge externa à malha de sociabilidade daimista e àquela que emerge, pelos nós, da pesquisadora e da pesquisa, ambas ligadas. Nisso, a tomada de posição, pesada sua efemeridade, serve menos ao aprendizado ou à reflexão doutrinária, e mais à apreensão do outro – ou melhor, do lugar do outro, dado que o outro falta em seu lugar –, pelos efeitos mágicos provocados. Aliás, cabe dizer que, se as diferenças não devem ser apagadas, a mediação não pode ser negligenciada nesse esforço crítico, pois ela particulariza não somente a cosmovisão daimista, como faz-nos entender os agentes envolvidos a partir de suas afecções, aquilo que eles fazem.

Por fim, entendo que as ações e os papéis desses mediadores não devam ser entendidos como redutores ou controladores da experiência. Pelo contrário, o que se vê na doutrina daimista é a presença de múltiplos agentes mediadores, cada qual operando de acordo com seus atributos – ou, como afirmado por Descola (2023), desde os seus lugares, moradas. Da Terra ao astral, o Daime, este “centro eclético”, faz-se multidão não somente pelo número de adeptos, mas pela quantidade de seres extra-humanos que se somam nessa aliança. E, se eles mediam o contato com o astral, interferindo diretamente na vida terrena, a apreensão simbólica não se efetiva pela interpretação de representações, mas pelo contato direto com esses seres. Assim, agências como as de Irineu, Sebastião e o daime se fazem tangíveis pelos seus efeitos de presença, atuando como mediação espaço-temporal, mas não são mediadas pelo impulso mimético. Vale ressaltar que, dessa maneira, o Daime se distancia do catolicismo oficial, que, como apontado por Gumbrecht (2010), foi paulatinamente minorando os efeitos de presença em seus rituais, dando ênfase à significação semântica. O exemplo dado pelo autor é a cerimônia em que se come a hóstia, que, inicialmente, não era *como* a carne de Cristo (uma representação dela), mas a carne de Cristo ela mesma, se fazendo presente no elemento litúrgico. De forma análoga, penso que essa transposição do catolicismo não se verifica no Daime, pois os hinos não representam os seres, mas os apresentam, possibilitando o trabalho conjunto da/na corrente espiritual.

Eu vivo na floresta
Eu tenho os meus ensinamentos
Eu não me chamo Daime
Eu sou é um ser divino

Eu sou um ser divino
Eu venho aqui para te ensinar
Quanto mais puxar por mim
Mais eu tenho que te dar

(Eu vivo na floresta, hino n. 6 d' *O Justiceiro*, de Padrinho Sebastião¹¹³).

Termino o capítulo com o excerto do hino do Padrinho Sebastião. A negação do nome é reveladora, pois, pela sua natureza divina, o *eu* afirma-se pela morada e a ação de ensinar, afastando-se daquilo que o apresenta no mundo material – o chá –, não havendo correspondência morfológica. É como se dissesse: *esse não é meu verdadeiro nome, pois essa não é minha verdadeira forma* – e recorro de Pizzango dentro da cuia de Irineu. Os ensinamentos, enuncia o *eu* à frente, são os da Rainha da Floresta, localizando seu *espaço* de origem: “Eles são das cortinas/ Lá do alto do astral”. E muito mais poderia dizer sobre esse hino, que em sua completude agencia ainda um interlocutor demarcado pelo tu (“Eu te entrego estes ensinamentos/ Como que seja uma flor”), e pelo vocês (“Meus amigos e meus irmãos/ Todos vão gostar de ver/ Que aqui neste salão/ Tem muito que se aprender”), além de outros seres – nomeadamente, Mestre Irineu e Jesus Cristo.

Mas, como fechamento, presto atenção nesse ser, que, sendo divino, e, como já dito, atuando como um mediador desde o astral, vive na floresta. O daime, este ser que o nome não alcança, não é criado por Irineu, atravessando o tempo, fazendo com que sua existência receba esse enlevo mítico, despregando-se da moldura histórica. É através da relação dele com Irineu, pela mediação da Virgem, de Pizzango, que se efetiva a malha de sociabilidade que é a doutrina viva. Por essa compreensão, sem ser uma poética animista, é um equívoco reduzir os hinos a uma visão estritamente ocidental, pois todo esse universo multipovoado evocado deve-se, antes, à ação do ser vegetal. Assim, se há uma convergência que se sobressai nas poéticas lidas até o momento, é como a presença da ayahuasca, nelas, se justifica não por seu efeito visionário, mas sim pelo papel cosmopolítico por ela desempenhado. Não há como se relacionar com este ser fora dessa malha, com distanciamento. E se, como exposto por Nodari (2023), o dialogismo consequente à expressão da função mágica da linguagem é anterior à própria significação, isto implica compreender, por extensão, como esse espaço de relações instaurado pelo daime é anterior à própria significação doutrinária, ainda que, no plano da expressão, no enunciado, tais coisas não se dissociem.

¹¹³ Letra e gravação disponíveis em: <https://nossairmandade.com/hymn/66/EuVivoNaFloresta> Acesso em: 12 set. 2023.

5 ENCONTROS ONTOLÓGICOS EM *CARACOL DE NÓS*, DE ÁLVARO FALEIROS, E *SEIVA VENENO OU FRUTO*, DE JÚLIA DE CARVALHO HANSEN

Gosto de andar assim sozinho ao relento.
É muito bom ter consciência de si.
Quando o rio corta o meu caminho,
paro e contemplo calmamente a neblina que sobe.
De vez em quando encontro uma criatura da mata.
Rimos e conversamos um pouco,
nem dá vontade de voltar para casa.

Derivação de Wang-Wei [China, 701-761], de Leonardo Fróes

Este capítulo, o último de análise, dedica-se à leitura de *Caracol de nós*, de Álvaro Faleiros (2018), e *Seiva veneno ou fruto*, de Júlia de Carvalho Hansen (2018). Sendo ambas obras contemporâneas, resguardam entre si uma característica que me permite aproximá-las, apesar de seus caminhos singulares: o atravessamento da *planta professora* nas poéticas, fazendo com que as fronteiras entre o vivido e a escrita sejam borradas, agora pela criação literária. Tal atravessamento é enunciado, de partida, pela vivência dos autores com a ayahuasca, sendo o contexto vegetalista o cerne da experiência. Mas, ainda que os relatos sejam válidos, e, portanto, pontualmente convocados, interessa-me pensar como a relação com a planta de poder deixa rastros na escrita, dando forma a essas poéticas. Para a empreitada crítica, uma vez mais, as linhas em nó de cada poética tracejam trajetos específicos, como o retorno ao debate sobre a tradução como equivocação, no caso de *Caracol de nós* (FALEIROS, 2018), a partir do diálogo estabelecido com *Oniska* (CESARINO, 2011), e os tensionamentos (e ensinamentos) produzidos pelo protagonismo do ser vegetal no livro de Hansen (2018).

A relação com a ayahuasca, ainda, aponta para outro atravessamento, que a este se cola: o encontro entre ontologias. Tal qual é evidenciado não apenas pelas vivências relatadas, mas como pelos elementos a serem levantados ao longo do capítulo, as poéticas se conformam por um deslocamento ontológico, ao não se valerem somente do olhar naturalista (DESCOLA, 2023), ou, pensando junto ao exposto no Capítulo 2, não se valerem somente da concepção moderna de lírica. Como aborda Descola (2023), o movimento, em si, não é novo, posto que, desde o século passado, as influências extra europeias se fazem notáveis em diferentes produções artísticas, das pictóricas às poéticas. E, se, para o autor, a figuração, por ser “incólume a restrições proposicionais impostas pela ordem do discurso, permite incorporar em formas inéditas intuições ontológicas que contrastam com aquelas veiculadas por uma estética dominante” (DESCOLA, 2023, p. 476), o enfoque dado ao surrealismo de Breton e Artaud, para além de outros exemplos, demonstra como sua reflexão não é restrita ao campo da figuração. A isto, soma-se a compreensão já exposta, acerca da obliquação do sujeito, que nos

permite pensar a dinâmica preposicional menos como restrição e mais como espacialidade virtualizada, em que o deslocamento de pontos de vista se efetiva.

Considerando esses aspectos, é importante ressaltar como, para Descola, tais encontros e as rasuras por eles provocados não fazem com que as produções artísticas destoem daquilo que é considerado como “próprio da arte ocidental”, mas revelam “modos operativos que artistas reivindicam como sua maneira de dar a ver mais do que é diretamente mostrado, maneira [...] sugerida por tradições que não se ensinam nas escolas de belas-artes” (DESCOLA, 2023, p. 480), ou nos cursos de literatura. Logo, não se trata de representar “formas, motivos ou cores” de uma outra ontologia, incorporando esses elementos a uma matriz fixa, mas de colocar “em evidência que os meios formais dos quais ela se serve são análogos àqueles comumente empregados nesse ou naquele outro modo de figuração” (DESCOLA, 2023, p. 487).

Ou, transpondo a reflexão para o regime poético, a leitura de poéticas que partam do diálogo com conhecimentos que não os ocidentais passa por depreender os modos operativos utilizados, sublinhando que eles não se farão presentes da mesma maneira que nas poéticas indígenas, por exemplo, mas de maneira análoga, pois já não estão em seu contexto de origem. Assim, “os meios formais” se somam a essa “maneira de dar a ver”, ao conformarem a zona de agenciamentos anteriormente descrita, fazendo com que ambos sejam relevantes para a poética, considerando seus contornos ontológicos. Sobre o assunto, o antropólogo também destaca as obras e o as artistas que, não sendo parte de uma cosmovisão naturalista, tiveram “posteriormente de contemporizar com o mundo da arte contemporânea” (DESCOLA, 2023, p. 484). Alguns artistas anteriormente citados exemplificam esse tipo de encontro ontológico, como Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Daiara Tukano e o trabalho do MAHKU, sob a liderança de Ibã Huni Kuin.

Entendido esse contexto mais amplo, perpassado pelos encontros ontológicos no terreno da arte, é preciso que se diga que os poemas de Hansen e Faleiros não anunciam nominalmente a presença da ayahuasca; não encontraremos algum de seus nomes expresso em seus versos – diferindo, portanto, do visto no *Auto*, de Perlongher. Aliás, ainda em comparação com o poeta argentino, cabe dizer que os poetas brasileiros não se atrelam a uma doutrina religiosa ayahuasqueira. Oriundos do contexto urbano, as experiências de Álvaro e Júlia, marcadas pelo vegetalismo, como se verá, se centram na condução por um especialista (xamã, curandeiro), nas dietas e nos cantos em outra língua, que não o português. E, se isto não é suficiente para pensá-los através dos deslocamentos característicos da Nova Era, o que demandaria uma pesquisa

detida em suas biografias, é certo que não há uma correspondência imediata com uma cosmovisão específica. Isto é, conquanto haja uma aproximação comparativa entre a poética de Perlongher e a doutrina daimista, e logicamente entre as traduções de Cesarino e a ontologia marubo, o mesmo não se pode dizer das poéticas a serem lidas aqui.

Não acredito, contudo, que tal característica produza a obliteração do sentido, nos termos de Hamburguer (1975) ao discorrer sobre a metáfora nos poemas líricos, como já expressei. Indo por outro caminho, opto por pensar, de partida, a ausência de um contexto semântico especificado como fio a ser puxado, nessas malhas poéticas, tecidas através do encontro de cosmovisões, junto aos elementos formais que indicam a relação, produzindo seus próprios efeitos. Nesse sentido, uma vez mais, mas de forma transformada, porque no terreno da criação, entendo ser válido considerar a presença da ayahuasca de maneira inferencial: os poemas são índice dessa presença vegetal. Aqui, não porque o cipó seja importante embaixador na cultura dos poetas, menos ainda por ser professor em fé por eles professadas. Ligamos os fios nessas malhas. Desde a perspectiva da crítica – que, decerto, não é igual a de todos os leitores –, sabemos que a escrita dos poemas passa pela relação dos poetas com a planta professora. Levando a sério a agência da ayahuasca, e considerando a ligação entre *as coisas reais e inventadas* na malha vida (INGOLD, 2012; 2015), isto significa dizer que a agência primária (poeta, autor/a), inferida indicialmente pela leitura dos poemas, é poeta-com-ayahuasca. O *com*, no termo, não é *sob o efeito*, mas *junto a*. Assim, os meios formais apreendidos dessas poéticas, sendo indicativos do encontro ontológico (DESCOLA, 2023), são, na mesma medida, expressão desse fluxo de materiais, de poéticas vivas, não sendo resultado da ação de um só sujeito.

Nas seções a seguir, ao lermos as poéticas detidamente, tais ideias se farão mais bem explicadas, mas, desde já, entendo ser relevante anunciá-las, pois dessa compreensão se desdobra outra. Como visto anteriormente, a ayahuasca (com seus cantos) não pode ser definida pela produção de um tipo de visão ou aspecto sensorial, sendo, pelo contrário, fortemente marcada pela espacialidade virtualizada, em que mundos estão contíguos, e pela qual diferentes sujeitos se deslocam. Parto desse movimento, pois entendo que o fato de serem poéticas escritas não é suficiente para que se retome à visão do eu lírico, lendo as presenças nos poemas – muitas das vezes não humanas – como objetos que, modificados, servem à transformação do sujeito. Isto, somado à compreensão enunciativa da obliquação do sujeito e a expressão da função mágica do discurso (NODARI, 2023), é o que justifica uma leitura que, atenta aos efeitos de sentido e de presença atravessados pela criação e pela escrita, não se furte do caminho já

empreendido: a abdução dos sujeitos evocados nos enunciados, considerando a afecção destes no campo em que seus efeitos mágicos se fazem sensíveis, porque possíveis – o poema.

5.1 Forma e movimento em *Caracol de nós*, de Álvaro Faleiros

difícil abrir o ventre
ir cortando a cobra enquanto se canta:

Álvaro Faleiros (2018, p. 21)

Se a escolha pelas poéticas a serem lidas não se deve à originalidade ou à representação, ela passa, em alguma medida, pelas linhas-vida dessa leitora e crítica, fazendo com que o relato e a leitura como prática incorporada estejam aqui presentes. Digo isso, pois gostaria de iniciar a apresentação de *Caracol de nós* precisamente por um relato a mais. Como visto, Álvaro Faleiros é um autor importante para as reflexões teóricas feitas, tendo eu conhecido suas contribuições teóricas antes de sua produção poética. O encontro com o livro se deu por intermédio do próprio autor, que eu conheci ao participar do Grupo de Trabalho “Amazônia (i)limitada: reminiscências, percepções, projeções a partir de textualidades do século XXI”¹¹⁴, no “14o. Congresso Alemão de Lusitanistas”, ocorrido em formato híbrido em outubro de 2021. Na ocasião, eu apresentava uma comunicação oral sobre a metáfora nas traduções de Cesarino e, depois disso, Faleiros gentilmente me enviou alguns arquivos por e-mail, com livros e artigos em anexo, muitos dos quais figuram nessa tese como aporte teórico. Dentre eles, estava *Caracol de nós*; a partir de sua leitura e do desejo de escrever sobre seus poemas, desdobrou-se, num primeiro movimento, um ensaio, para, só depois, se consolidar o intuito de trazer a leitura para a tese.

A escolha, para além do se discutirá através da noção de “re-canto” e “acordo pragmático”, deve-se a esse vestígio, deixado pelo breve relato: se as trajetórias que nos levam à experiência com poéticas orais importam (afetando a relação a ser constituída), posto também demarcar posições entre os entes envolvidos, não será o caso de termos em conta os trajetos que nos levam à determinada experiência leitora? Com isto, não quero afirmar vínculos biográficos, mas rastros de sentido: eu conheço o livro pelo autor, que é também referência teórico-crítica na investigação, eu leio os poemas quando estou imersa nas traduções de Cesarino, com as quais eles dialogam. Eventos sobrepostos no ato da leitura, a crítica, entendo, extravasa o conjunto de poemas, na constituição de sentido, não porque busca, fora dos poemas, instância legitimadora, mas porque também eles apontam para uma exterioridade, espaço em

¹¹⁴ Sessão organizada pelos seguintes pesquisadores: André Masseno, Pauline Bachmann, Eduardo Jorge de Oliveira e Dayron Carrillo-Morell.

que a vida e palavra escrita confluem. Para mim, isto significa dizer que a pesquisa em literatura, ao abrir-se para a vida, expõe-se ao *ao vivo* não por apreendê-lo como objeto, mas por considerar a percepção no processo reflexivo, tendo em vista o contexto em que ela se faz presente.

Um último exemplo, antes de passarmos à apresentação de *Caracol de nós*. Na minha rápida comunicação à distância com o poeta, uma das coisas sobre as quais falamos foi sobre como seria produtivo se, apesar de não ser o foco dessa pesquisa, eu pudesse ter uma experiência com a ayahuasca que não no Daime, pelo vislumbre da diferença entre contextos. Nesse esteio, ele me avisou que teria uma cerimônia, em São Paulo, conduzida por um xamã Shippibo peruano, evento em que se deu a visão da mente e do cavalo, narrada no capítulo passado. Minha vivência no ritual trouxe algumas reflexões, a começar por essa corrente de legitimidade, que passa pelo texto escrito, mas que se revela, na mesma medida, na vida. Explico: a conversa que me motiva à ida ao ritual não é apartada dos movimentos de leitura (da teoria, dos poemas), e ambos se enlaçam na confiança estabelecida com esse sujeito sobreposto – os sujeitos enunciativos (dos poemas, da crítica) e o biográfico. E, se a legitimidade do Daime, para mim, é o que faz com que haja abertura à experiência incorporada, a possibilidade de alianças firmadas em torno do texto, ainda que estas se espriem para além do escrito, vazando na vida, que é sobre o que aqui falo, será igualmente cara à poética de Faleiros (2018). Nesse sentido, esses desdobramentos, para além da leitura, ganham a forma de um eco, prenúncio do que se ouvirá, mas de forma transformada, pelo deslocamento no ar.

Por fim, de maneira imprevista, a sugestão de Álvaro, sobre ser frutífero eu ter uma experiência que não dentro da doutrina, se mostrou precisamente válida para esse momento da reflexão. Keifenhein (2002), voltando à sua etnografia junto aos Kaxinawá radicados no Leste do Peru, conta como suas mirações foram se transformando, pois, nos primeiros momentos, sem compreender a cosmovisão de seus interlocutores, se sentia atraída pelas sensações provocadas e pelos padrões gráficos vistos, sem, com isso, depreender significados, ainda que aproximados. Seriam a convivência e o conhecimento compartilhado que, paulatinamente, produziriam essa mudança, percebida não a posteriori, mas no próprio ritual. Me lembrei dessa reflexão antropológica após o ritual em São Paulo, partindo desse desconhecimento radical do outro, que faz com que as imagens e percepções não sejam delineadas por um enlevo prévio – como a doutrina e suas mediações, no caso do Daime. Ou seja, sendo um ritual conduzido por um xamã, com seus cantos numa língua que eu desconheço, e com diversos elementos rituais

que igualmente não compreendo o significado, entendo que, acerca do sentido, do experienciado, se abra uma miríade interpretativa.

Longe de ser um problema, a questão interpretativa se atrela àquilo comprovado pela experiência incorporada, como conhecimento imediato, para além das possibilidades semânticas. Como: eu vejo o cavalo e sei que ele é a minha mente; eu o vejo em ação; eu desconheço as especificidades cosmológicas do ritual, de forma que não posso fazer interpretações simbólicas sobre a imagem, apesar de pensar *junto às* reflexões teóricas sobre xamanismo, perspectivismo indígena etc. Contudo, se eu me proponho a uma leitura centrada na experiência, mais do que nunca, isso me obriga a conviver com a imagem, com ela em suas transformações ao longo do tempo que marca a pesquisa. Conviver com a imagem, com a memória das sensações, assim, enquanto reflexão desdobrada da experiência ritualística, converte-se em modo de leitura para esse *Caracol de nós*. Como leitora, não posso precisar ou fixar um campo referencial, ainda que tenha pistas, como a interlocução com *Oniska* (CESARINO, 2011). Não se trata de esmiuçar as referências do autor, desvelando um único sentido oculto. Pelo contrário, imagino a leitura como a participação desse ritual, sobre o qual não se sabe o suficiente. A leitura, entretanto, permite o retorno, o cantar de novo, a volta à imagem não pela memória, mas pelo ato, ainda que ele possa suscitar novas sensações e percepções. Logo, o relato, os fios saídos da vida que me levaram à leitura da obra de Faleiros (2018), não se justificam por uma mirada biográfica, mas pela transposição de um ensinamento vindo do *ao vivo*, e dirigido à leitura. Por isso, desde já, importam as bordas, os contatos e a vertigem do que não se mantém inerte.

5.1.1 Abrindo o ventre: movimentos de criação

Caracol de nós, enquanto obra¹¹⁵, é a reunião de livros distintos entre si – como os “Agradecimentos” do autor indicam: “*Estes livros aqui reunidos, frutos de viva troca, não seriam o que são sem o precioso diálogo com meus amigos*” (FALEIROS, 2018, p. 177, grifo meu). São eles: “Caracol de nós”, “Ecos de Oniska [Recantos Marubo]”, “Sobre azul e pequenas conchas” e “Envoi [pensamentos selvagens]”. Logo, isto se entrepõe, de partida, ao se tentar encontrar uma temática única, ou, ao menos, um elemento aglutinante definitivo na obra. Exemplo disso é o “Sobre azul e pequenas conchas”, livro que destoa dos demais, ao denotar o tom íntimo desde a dedicatória, trazendo versos permeados de forte carga subjetiva

¹¹⁵ O livro, editado pela Demônio Negro, conta ainda com ilustrações de Fernando Vilela. As imagens, sem serem representacionais, convidam ao diálogo entre linguagens na obra.

e, até certo ponto, amorosa – demarcada num endereçamento recorrente, acentuado pelo pronome *ela*¹¹⁶. Este difere, em grande medida, do *Caracol de nós*, que se propõe a recriar os cantos Marubo, a partir das traduções de Cesarino e de suas reflexões em *Oniska* (2011). Ou melhor, nas palavras de Faleiros (2022a, p. 17), “re-cantar os poemas marubo”, algo que não se dá “apenas como reescrita, e sim como carga simbólica dinamizadora de um livro outro de poemas — Caracol de nós”. Tendo isto e o emaranhado de encontros acima apresentado, faço, de antemão, a escolha por ler, nessa seção, especificamente este primeiro livro.

Tal escolha, aliás, coaduna-se com a feita pelo autor, em seu ensaio “Acompanhamento para cantos em movimento caracol” (FALEIROS, 2022a). No texto, originado de uma fala na PUC de São Paulo, em 2017, Faleiros nos explica como os re-cantos marubo nasceram não só da leitura de *Oniska*, como também do sentimento *oniska*, entremeado à sua experiência individual com a ayahuasca. Tendo vivido no Amapá entre 1999 e 2000, o poeta e crítico relata sua experiência com a *planta con madre*, que o transformou por completo, contato que se intensificou a partir de 2011, com suas idas ao Peru e pela dieta do vegetarianismo peruano¹¹⁷. Assim, em 2012, Faleiros leva o livro de Cesarino, *Oniska*, para acompanhá-lo durante o período de sua dieta, o que fez com que o estudo “começasse a ecoar” nele – sendo esses ecos expressos, sobremaneira, pelo sentimento nostálgico, *oniska* (FALEIROS, 2022a). Dessa forma, fez-se, para o autor, um “duplo eco: o das imagens contidas nos cantos marubo e o das imagens que Cesarino produziu em suas transcrições desses cantos” (FALEIROS, 2022a, p. 2). Ainda, Faleiros nos explica como seu estímulo, e esforço, deu-se no sentido de “condensar” o que havia de altamente poético nos cantos em poemas autorais, sem, com isto, fazer com que os poemas deixassem de “*ser tradução*”, tendo por isso escolhido “o termo ‘ecos’” (FALEIROS, 2022a).

De acordo com o visto na abertura do capítulo, acerca dos encontros ontológicos nas produções artísticas (DESCOLA, 2023), os “ecos de *Oniska*” inserem nesse diálogo, por um lado, a cosmovisão marubo, apreendida através da leitura do trabalho etnográfico, e, por outro, das traduções do antropólogo, que, como expresso no terceiro capítulo, conformam uma zona relacional, demarcando o intercâmbio entre as figuras do tradutor e do xamã, especificadas pelo seu fazer. Nesse esteio, a afirmação de Faleiros, sobre seus poemas serem tradução, e criações disparadas pela voltagem poética desses cantos, deve ser entendida através dessa mirada acerca

¹¹⁶ Veja, como exemplo, este poema: “são barcas abertas/ essas ondas lisas/ de seus olhos” (FALEIROS, 2018, p. 133).

¹¹⁷ “Trata-se de um retiro na floresta, durante o qual cada pessoa fica sozinha numa palhoça no meio da mata, em jejum, bebendo plantas medicinais, cujo efeito é catalisado pela ingestão da ayahuasca em momentos específicos” (FALEIROS, 2022a, p. 15).

do fazer; ou seja, um procedimento em que as diferenças e os pontos de vista, longe de se anularem, se equivocam. Esse movimento, portanto, tal qual expresso por Descola (2023), não tem como objetivo emular formas e imagens dos cantos marubo e suas traduções. Os ecos, que, segundo o relato do poeta, começam a se fazer sentir, sem serem uma projeção do sujeito (é o eco de um outro), não são, igualmente, os cantos transpostos (o eco não é um deslocamento do ente por inteiro, mas de sua voz, que reverbera no espaço). Por esse motivo, não devemos nos guiar pela cosmovisão marubo para a apreensão do sentido das metáforas e imagens, mas sim para compreender o movimento empreendido e os procedimentos utilizados nesse *equivocar-se*.

Outro elemento que se soma é o fato de a poética de Faleiros não ser atravessada única e exclusivamente pela leitura de *Oniska*, sendo esta realizada num contexto ritual – a dieta vegetariana. Isto demonstra, de maneira mais aguda, como mesmo a prática de leitura solitária, enquanto performance, é situada em seu contexto, sendo ele crucial para a produção de sentido – o que, segundo o relato de Faleiros, passou pelo sentimento *oniska*, percebido, e não racionalizado. Uma vez mais, os fios se enlaçam, entre a experiência sensorial e, aqui, a escrita do poeta – e o nó, talvez, seja a amálgama em forma de eco. Assim, se falamos sobre o encontro ontológico visível desde o projeto de *Caracol de nós*, há que se considerar não somente a cosmovisão apreendida de *Oniska*, como aquelas que marcam a trajetória do poeta. Faleiros (2022a, p. 15), explicitando a sobreposição de sua posição enunciativa (poeta, teórico), chama a atenção para isto, ao refletir sobre a experiência nas reflexões da área:

Não é simples para alguém que ocupa um lugar de fala como acadêmico trazer essa experiência para o espaço da poesia e da reflexão sobre a mesma. Há contudo momentos em que a experiência que nos atravessa demanda tomar corpo no dizer. Assim foi. Assim é. Esse processo de transmutação, de *poiesis*, de *poiética*, apresentou-se em momento deveras especial [...].

Assim foi. Assim é. A experiência, nesse processo de *transmutação*, não é algo novo, posto que a poética aparece, na fala do autor, intimamente ligada a ela. A complexidade se deve, portanto, ao trazê-la ao debate, tendo em vista seu “lugar de fala como acadêmico”. A existência dessa pesquisa atesta meu acordo com essa constatação, e a escassez de ferramentas metodológicas, acredito, contribui à assimilação de equívocos como equivocações. Para além disso, a fala de Faleiros expõe como sua voz expressa “lugares de fala” distintos: ainda que o objetivo de sua conferência seja refletir a partir de sua poética, não fala só como poeta, mas como crítico, e, também, como aquele que vivencia/vivenciou os efeitos relatados. Assim, a experiência não é posta no debate como instância legitimadora, como se a biografia do autor determinasse o sentido dos poemas, ou a ser mimetizada pelos leitores. Pelo contrário, a

transmutação aponta para um *fazer*, passagem de *poiesis* para *poiética* – *fazer*, porque processo, e *feito*, dado que a poética é materialidade: o conjunto de poemas. Uma vez mais, a imagem da malha se faz pertinente, dessa vez ao refletir acerca da dimensão do processo e da produção:

Assim como a construção está para a habitação, a produção está para a tecelagem: realçar o primeiro termo de cada par implica ver os processos de produção consumidos pelos seus produtos finais, cuja origem é atribuída não à criatividade improvisadora do trabalho, que resolve as coisas conforme se processa, mas à novidade de determinados fins concebidos antecipadamente. Realçar o segundo termo, por outro lado, é dar prioridade ao processo sobre o produto, e definir a atividade pela atenção do comprometimento ambiental ao invés da transitividade de meios e fins. [...] a perspectiva da habitação situa o tecelão no meio de um mundo de materiais, que ele, literalmente, extrai ao produzir o trabalho. Ele é, a este respeito, um produtor, no sentido original do termo (INGOLD, 2015, p. 35).

Ingold, na passagem, retomando a noção de habitação de Heidegger, explicita não se considerar um heideggeriano, não sendo seu objetivo uma análise aprofundada do pensamento filosófico – é importante dizê-lo, pois também não é o meu interesse. Em outra direção, a habitação, assim como a tecelagem, enuncia uma perspectiva em que o produtor não está apartado do mundo de materiais que o rodeia; logo, ele não perde sua função de produtor, mas, ao se focar o processo, essa função se delinea pelas relações tecidas no ambiente. Dessa maneira, entendo que uma leitura crítica de *Caracol de nós* que se proponha a trazer ao debate as diferentes posições enunciativas do autor – produtor dos poemas – deve fazê-lo orientada por tal perspectiva. Assim, as posições enunciativas não são exatamente sobrepostas, mas demarcam uma deiticidade, virtualizando um ambiente, espaço-mundo conformado pelo fluxo de materiais ao qual o poeta se entrelaça. Acerca do fluxo de materiais, cabe lembrar que, para Ingold (2012; 2015), não há distinção substantiva entre aquele que se observa no solo, por exemplo, e aquele que tem como superfície a página, a folha em branco. Vida e poética se entrelaçam, tornando pertinente o relato do poeta acerca da *transmutação*. Na mesma medida, por não ser possível estabelecer uma relação com essa malha poética desde fora, abri a seção demarcando minha posição enunciativa.

Ainda considerando o fluxo de materiais, puxando o fio deste “lugar de acadêmico”, não é surpresa que, junto ao relato sobre o processo para a criação de *Caracol de nós*, a partir do re-canto dos cantos marubo e suas traduções, Faleiros unisse à reflexão uma contribuição crítica. Em seu ensaio (FALEIROS, 2022a), ao abordar as possibilidades de aliança em torno da criação poética desdobrada dos encontros ontológicos, resgata o conceito de “acordo pragmático”, desenvolvido pelo antropólogo Mauro Almeida (2013). Novamente, não se trata de um referencial estabilizador, uma chave de leitura autorizada, outorgada pelo autor. Desde a perspectiva dessa malha, formada por nós de fios, percebe-se que esse fluxo entremeia os

escritos teóricos, como o de Almeida, explícito pelo poeta, mas, igualmente, outros que sabemos o atravessar, como aqueles acerca da equivocação. Por isso, num segundo momento da análise, voltaremos a eles, não para desvelar sentidos definitivos, mas como maneira de seguir os rastros deixados pelo movimento desse fluxo de materiais na espacialidade dos poemas. Antes, passemos, finalmente, à leitura de um dos poemas de *Caracol de nós*. Vejamos o movimento:

uma floresta aberta
a nuca de um pássaro amarelo
as mandalas dos olhos das panteras

a perna adere
a tramas de luz
a sóis que um rio carrega
dentro

despertar então
na concha espessa
raiz aérea

aquilo sim
sonhava a perna (FALEIROS, 2018 p. 25).

Se voltamos à argumentação acerca do eu lírico e a aproximação dos objetos, a fim da transformação do sujeito, diríamos que o poema acima aproxima-se do tom objetivista de Ponge, isto é, talvez com exceção da menção à perna, que pode ser lida como metonímia do ser humano, nessa chave de leitura, os outros entes, não podendo ocupar a posição do *eu*, só não constituiriam, de fato, um olhar *só objeto*, pois, elíptico, estaria, imperioso, o sujeito lírico. As ações expressas no poema, forçosamente, teriam de ser metafóricas. Afastando-me dessa leitura, e aproximando-me da noção do poema como um discurso *só sujeito* (cf. NODARI, 2019; 2023), desejo olhar para os seres que povoam os versos, considerando o de abertura, que, de pronto, instaura o ambiente: *uma floresta aberta*. Se a perna pode ser lida como metonímia, não é menos verdade que os outros seres se apresentam pelas partes: a nuca do pássaro, *as mandalas dos olhos da pantera*. Só o rio parece fugir a isso, sendo figurado por aquilo que transporta, os sóis submersos.

O que faz a aparente metonímia no poema? Na segunda estrofe, a perna *adere a tramas de luz*, e imagino essas partes – de pássaro, pantera, gente – iluminadas por um raio de sol, destacando-se da totalidade-corpo. Aderir a tramas de luz, por sua vez, emparelha-se à ação subsequente, [aderir] *a sóis que um rio carrega/ dentro*. Quando se olha para o movimento de um rio, o reflexo do astro, ou mesmo sua projeção em forma de luz, percebido pelo cintilar das águas, a imagem perde os contornos definidos, se desdobra: refletindo mais de um sol, como se

submerso e carregado pelo rio. Desde essa imagem, talvez seja o caso de repensar a forma de leitura das figuras de linguagem, em prol de um movimento que vai desde as tramas de luz do sol até o corpo dos sujeitos, mas não o corpo como um todo, o corpo que existe a partir da vida de suas partes. Nesse sentido, sem esse eu lírico elíptico e onipotente, o deslocamento entre os pontos de vista possíveis se faz pela apreensão dessa parte, e não menos curioso pensar que o estar-no-mundo humano não seja caracterizada pelos olhos ou mesmo a nuca, mas pelas pernas, que nos conectam ao solo, à floresta aberta.

Disso, dá-se o despertar, que se anuncia por uma aparente contrariedade: *na concha espessa/ raiz aérea*. A contrariedade se complexifica, se miramos a estrofe como um todo, pois o verso inicial (*despertar então*) faz com que ela possa ser lida como: *despertar a raiz aérea dentro da concha espessa*; [o sujeito] *despertar na concha espessa, que é uma raiz aérea*. Não sendo o interesse dissolver a ambiguidade, tem-se que: a raiz aérea pode ser aquela que desperta no espaço e o espaço, fechado e espesso. E se, orientados pela estrofe antecessora, pode-se argumentar pela agência da perna, elencando ações (adere, desperta) do membro, interessa-me mais como, pela abertura do sentido, entes e espaços se entrelaçam, fazendo com que a tomada de posição por parte do *eu*-leitor não só constitua o sentido dos versos, como passe pela animação dos sujeitos presentes, fazendo com que mesmo elementos que seriam comumente designados como paisagem – rio, sol – se apresentem pelas ações, transformando o mundo e os sujeitos circundantes. A perna, por fim, sonhava, o que, nem por isso, torna a imagem menos real, denotativa. Na poética de Faleiros, onírico e mágico se aproximam, ao interferirem no mundo, sendo plano-espaço de transformação.

Considerando a obra, *Aquilo sim sonhava a perna* é o título de uma das cinco partes que compõem *Caracol de nós*. Nela, encontram-se poemas que colocam em evidência o membro dotado de agência, com estágios e querer, além de, em diversos momentos, enunciar ao leitor o projeto poético: “não demore muito nesta frase// pode adormecer a perna/ mergulhá-la num sonho// cabeça de camarão// avance um pouco mais/ cabelos de avenca” (FALEIROS, 2018, p. 28). Gosto desse poema, pois ele age como a instrutiva contra um feitiço: a demora no verso adormece aquele que pensa, ou que lê, transformando sua cabeça, ao envolvê-lo em sonho, que é igualmente movimento, fazendo-o avançar – e a cabeça transforma-se pelos cabelos de avenca. Logo, é no caminhar, no prosseguir da leitura, que os cabelos, saídos da cabeça, se encontram com sua natureza vegetal, expostos ao ar que passa, próximos, quem sabe, às raízes aéreas. Quando percorremos todo o *Caracol de nós*, o poema ganha força. Mas, curiosamente,

Aquilo sim sonhava a perna é a única parte à qual Faleiros não se dedica em “Acompanhamento para cantos em caracol” (FALEIROS, 2022a).

O que se apresenta como curiosidade, contudo, é explicado pelo autor. Puxemos novamente o fio da experiência. Faleiros (2022a) nos conta como, em 2013, um ano após compor *Ecos de Oniska*, retomou a dieta vegetariana no Peru e, lá, ouviu o canto entoado por Orlando Uazanga Chujandama – “grande curandeiro, herdeiro de uma família de xamãs” (FALEIROS, 2022a, p. 19) –, na cerimônia de abertura, com a ayahuasca¹¹⁸. Tendo pedido a Orlando para aprender o canto, teve uma resposta no quinto dia, quando este disse a Faleiros: “‘agora você aprendeu o canto’. E ali fiquei repetindo-o” (FALEIROS, 2022a, p. 20). Porém, lhe foi ensinado apenas uma melodia, pelo canto não ter letra fixa, sendo esta composta por ele:

Lupunita sikimanta caiaremos ca-ia-iai
Rama rama linda troncoinita cresce-ni
Es samaúma uma uma mama

Yobo yobo sikimanta caiaremos ca-ia-iai
En rama rama linda troncoinita sube-ni
En samaúma uma uma mama

Condorcito sikimanta caiaremos ca-ia-iai
En rama rama linda troncoinita posa-ni
En samaúma uma uma mama (FALEIROS, 2022a, p. 20, grifos do autor).

A partir da leitura da partitura, presente em seu ensaio, se poderiam extrair algumas considerações rítmicas, pensando-as em função das escolhas nos versos de Faleiros. Outro caminho aberto, sobretudo após as reflexões de Cesarino sobre o paralelismo nos cantos marubo, é como tal procedimento se expressa neste caso – com, de saída, o paralelismo estabelecido entre os tercetos, que alteram apenas o sujeito (destacado graficamente) e o verbo que fecha o segundo verso das estrofes (*cresce-ni*, *sube-ni*, *posa-ni*). Sendo o paralelismo, nos cantos xamânicos, responsável pelo prolongamento das imagens, as estrofes, demarcadas pelas ações dos sujeitos ao final dos versos, apresentam, na mesma medida, as agências convocadas: *lupinita*, *condor*, *yobo*. Ainda, a não compreensão de todos os vocábulos da fórmula encantatória, pela presença do idioma quéchua, não configura um problema. Como visto, as passagens em outras línguas não são incomuns em poéticas indígenas, e no mais das vezes não carecem de significado literal, desempenhando outro papel no regime verbal. No canto de Álvaro Faleiros, por sua vez, a presença da outra língua, por um lado, rasura a própria concepção de poema (e, por extensão, de uma lírica naturalista), ao indicar o diálogo ontológico,

¹¹⁸ Segundo Faleiros (2022a), a “dieta” consistiu em ingerir ayahuasca na floresta, de quando em quando, por oito dias, além das cerimônias de abertura e encerramento com o canto.

e, por outro, tira o foco do entendimento semântico – o que faz com que nossa atenção passe aos aspectos rítmicos e à estrutura explicitada.

Passando às presenças na fórmula encantatória, Faleiros (2022a) elucida como os seres que despontam na abertura de cada terceto são por ele evocados, para acompanhá-lo “nesta jornada”. Os animais são a cobra, que aparece com os nomes de lupunita e yobo – este, dado pela afinidade que o poeta afirma ter com os Kaxinawá (FALEIROS, 2022a) –, e o condor – maior ave que sobrevoa o Chile, país no qual o poeta nasceu. Tal convocatória, entretanto, só é possível graças à presença da samaúma, “uma das maiores árvores da floresta amazônica, é árvore centenária que, dizem alguns, pode até viver mil anos [...] A samaúma é a rainha da floresta e muitos animais vão até a samaúma, vivem na samaúma” (FALEIROS, 2022a, p. 5). É samaúma que propicia a reunião dos seres, e por isso também se faz presente no momento desse encontro. Tal chamamento se dá no canto, e este, por sua vez, recorre, como reparado, a palavras quéchua, comuns no vegetalismo peruano, anunciando o convite aos seres “desde seu âmago para que nos acompanhem nesta jornada” (FALEIROS, 2022a). Perceba-se que a ausência desse *eu*, aqui identificado com o poeta, mas que é, na mesma medida, enunciativo, pois o poema é um chamamento, não se dá por uma elipse, mas pela relação especializada que se virtualiza na leitura dos versos.

Ou seja: ao passo que, do canto, infere-se a ação deste *eu* que canta (o convocar), o prolongamento das imagens apresenta os demais sujeitos, convocados precisamente pelo canto. A samaúma, ademais, sendo referente espacial, em torno da qual as vozes se reúnem, é ser poderoso, “rainha da floresta”. A compreensão da posição enunciativa desse *eu*, portanto, passa pela sua ocupação, efêmera como a leitura, ao ser o leitor, com a sua voz, a entoar os versos. Nesse sentido, se o efeito pretendido pela convocatória é a reunião, virtualizada através do prolongamento das imagens – que se repetem, pelos blocos paralelísticos – algo, como um rastro, permanece, ao leitor ocupar tal posição enunciativa, que é, igualmente, um deslocamento dêitico. Além disso, o poema, escrito a partir da melodia entoada por Orlando Uazanga Chujandama, se dá por um processo mágico, que se efetiva após os cinco dias da dieta conduzida pelo curandeiro, o que faz com que, desde a sua concepção, ele esteja norteado pelos efeitos experienciados – como ecos para a criação. Por este enlevo encantatório, o processo é trazido à discussão no ensaio do autor, pois, apesar do poema não compor *Caracol de nós*, revela um princípio próprio do vegetalismo peruano, que, segundo suas palavras, norteia igualmente seu processo criativo no livro: o *versejar*.

O *versejar*, de acordo com o autor, caracteriza-se por “colocar palavras no canto *em função de um acontecimento*” (FALEIROS, 2022a, p. 20, grifo meu). Assim, conta o poeta, seu objetivo no poema acima foi *versejar* a melodia ensinada por Orlando, para chegar ao canto por ele apresentado na conferência. A isto, Faleiros (FALEIROS, 2022a) chama de “modo plástico de conduzir os trabalhos”, tendo em vista os movimentos feitos, e afirma: “já temos um elemento importante para pensar como esse canto performa” (FALEIROS, 2022a). São apontamentos pertinentes à nossa conversa. Primeiro, por explicitar um procedimento vegetalista, aprendido em suas experiências com a planta professora, demonstra o que falávamos anteriormente, sobre não ser possível lermos os poemas de Faleiros (2019) única e exclusivamente através do diálogo com a cosmovisão marubo, sendo necessário expandir essa malha de relações. Segundo, pois, ao definir o princípio pela *colocação de palavras em função de um acontecimento*, o autor evidencia um processo constitutivo em que a construção de sentido se dá *em função* da cena, do espaço-tempo instaurado – isto é, aquilo que o canto performa. O acontecimento, contudo, não é pré-determinado pela melodia, o que reinsere a ideia de tradução, agora destacando a plasticidade não como forma feita, mas como modo de trabalho, procedimento criativo e de tradução.

Esses elementos, ecoados a partir do vegetalismo peruano, se aproximam, por conseguinte, da noção de “pôr-no-sentido”, desenvolvida por Ibã Huni Kuin (MATTOS; Ibã HUNI KUIN, 2017), mas também da *palavra torcida* marubo, ao diferenciar-se da palavra prosaica, instaurando outro campo de possibilidades e efeitos. E, se a *palavra torcida* é o que possibilita aos Marubo a comunicação com os espíritos, que se afastam da fala cotidiana, pela sua *feiura*, penso que é essa palavra *versejada*, na poética de Faleiros (2018), que instaura a possibilidade de comunicação com os outros agentes, presentificados nos poemas – animais e vegetais, como no canto acima, mas, como se verá à frente, também os mortos por se enterrar. Tendo isto em vista, sendo os efeitos uma dimensão importante dessa palavra poética – existente em função de um acontecimento – resta nos voltarmos a eles, uma vez mais trazendo a fala do autor.

Recorrendo ao trabalho de Barre Tolken, citado por Sérgio Medeiros, Faleiros (2022a) elenca os quatro níveis semânticos que envolvem a narrativa mítica do Coiote na América do Norte, sendo eles, em ordem: entretenimento, ensinamento moral, terapia e malefício. O poeta e crítico os descreve, a fim de constituir uma analogia com os efeitos pretendidos com os poemas *versejados*. E, no caso específico de *Caracol de nós*, Faleiros (2022a) afirma que a sua intenção é que os poemas operem no nível terapêutico, mobilizando, para tanto, uma parte de

abertura e de encerramento, uma que trata da memória em torno da dor e da morte, e uma estritamente terapêutica. Com isso, e com seus companheiros de jornada, através dos versos, se empreende a travessia “do caminho-morte para que o espírito possa se libertar dessa vivência na terra” (FALEIROS, 2022a, p. 8).

É isto que nos conta a sua fala, esta que opera no nível do “ensinamento”, posto que é reflexiva, mas também, acredito, por apontar para o leitor uma maneira de se relacionar performaticamente com os poemas que encontrará no livro. Faleiros segue esse movimento, lendo as quatro partes partícipes. Não irei parafraseá-lo, mas indico fortemente que o leitor deste texto vá ao do autor e siga, com ele, seus passos. Pretendo, indo por outro caminho, e feitas as elucidações necessárias, voltar aos ecos do trabalho de Cesarino (2011) em *Caracol de nós*, pensando em como estes se dão não apenas pelo diálogo imediato, expresso nos versos em itálico – tal qual ocorre em “primeiro canto funeral” (cf. poema p. 58): “*unta unt// nosso irmão se foi/ para este lado se voltam seus olhos// he [...]*” –, como pela maneira de constituir-se, entre a criação e a tradução.

a lembrança
parece também com o globo terrestre
parece doçura errância crueldade
prego enfiado no olho
canção em língua estrangeira
dente que dói
poeira subindo quente
nuvens contorcendo o horizonte

a lembrança
curva de uma rua cansada
asa que o sol só deixa entrever
ninho de formigas
carregando as folhas de um livro
que recomeça a cada vez que conto

um dois três
o outro lado da montanha
o bambu que dança
a lembrança (FALEIROS, 2018, p. 48).

O poema abre a seção “bela flor de sal” – a parte estritamente terapêutica do livro, como aponta o autor (FALEIROS, 2022a). Não à toa. A seção anterior, “são distintos os gritos dos calabouços”, é a parte de *Caracol de nós* ligada às perdas e às dores, buscando instituir, através de uma memória estilhaçada, a “comissão da verdade” (cf. FALEIROS, 2018, p. 34), em uma comunidade povoada por desaparecidos e mortos. Essa expressão, “comissão da verdade”,

junto a algumas outras que se sobressaem na seção¹¹⁹, indica semanticamente ao leitor que os sentimentos dizem respeito à voz poética, mas também a toda a “aldeia” (a um *nós*), por tratar-se, na mesma medida, da memória coletiva dos horrores perpetrados em ditaduras – penso, decerto, na ditadura brasileira, mas, voltando ao trânsito transnacional de Faleiros, entre a origem chilena e as dietas vegetarianas, penso também nas ditaduras na América Latina em geral. A seção “são distintos os gritos dos calabouços” traz poemas doídos sobre a memória fruto da violência, mas, principalmente, sobre presenças que, quando não se dão pela ausência revivida, surgem num outro, como estrelas – quando se recolhe os desaparecidos: “[...] são seus olhos as estrelas/ assim revemos o rosto vivo que o tempo cega” (FALEIROS, 2018, p. 45) – ou num inseto, aquele mesmo corpo que em outra vida havia arranhado as paredes da prisão, e agora, inseto sendo, com sua gosma, pergunta se ainda haverá quem o espere do outro lado do muro (FALEIROS, 2018, p. 46).

É desse acontecimento, desse estado, que nós, leitores, partimos, ao iniciarmos a leitura do poema acima citado – e de “bela flor de sal”. Nele, a lembrança se apresenta como um múltiplo *parecer*, passando pelas memórias dolorosas, mas não só, como aponta um verso da primeira estrofe: “parece doçura errância crueldade” (FALEIROS, 2018, p. 48). O *parecer*, entendo, não significa que as formas assumidas pela lembrança sejam falsas, mas, pelo contrário, que ela também é matéria plástica, em mutação constante, ressurgindo vez e outra, sob formas variadas. Além disso, no poema, os versos anunciam uma lembrança ligada ao sensível, aos sentidos: a dor do “prego enfiado no olho”, a escuta da “canção em língua estrangeira”, a pulsão do “dente que dói”. Assim, sendo um misto de sensações, a memória, agora agindo em prol de seu efeito terapêutico, é vivida através desse movimento, da “errância”, tal qual “o bambu que dança”, ou as formigas a carregarem as folhas. Não é um movimento errático, tampouco sem finalidade: o bambu se enverga para que não se quebre, diante do desafio dos ventos; as formigas carregam o que é bom para o coletivo. Mas a folha, aqui, já não é a da árvore, e sim as de um livro, que, na mesma medida, põe-se em movimento pelo “contar” – e o cantar e a leitura.

A memória, em “bela flor de sal”, portanto, coloca o sujeito em movimento na forma do contar em verso, o cantar. A palavra poética, com isso, ao mobilizar as lembranças, não se prende ao passado, ao que ficou nos “calabouços”, mas impulsiona o *eu* em outra direção, que, se não é retilínea ou ascendente, é o que permite a efetivação do efeito pretendido pelo *versejar*

¹¹⁹ Veja, como exemplo, as duas primeiras estrofes de outro poema: “alguns homens acostumaram-se a desencapar fios/ produzem arrepios que mudam/ dependendo de quem os toca// na eletricidade/ até os mais calmos sucumbem” (FALEIROS, 2018, p. 39).

– a cura, o efeito terapêutico. E, neste movimento, dão-se os novos encontros, capazes de modificar o ente, cansado por passar pelos horrores vividos e testemunhados: “vem viva/ na velocidade branca das águas// de voz quieta/ com a cauda enrolada/ vem// bela flor de sal/ fala/ sem cabelos frios/ ou dor nos pés” (FALEIROS, 2018, p. 50). Flor de sal, como se lê, não é um objeto observado a modificar o *eu*, mas um ser, agente que chega com forma definida – em sua velocidade, tom de voz, curvatura da cauda – e fala; logo, à transformação subsiste uma relação estabelecida. Compreendendo o efeito pretendido da seção como um todo, aliás, penso que a presença deste ser vegetal – que conjuga imagens díspares, a da floração e da escassez de vida possível no sal – é o que traz a cura, não deixando espaço para a dor nos membros que caminham.

O poema que a este antecede, e sucede o citado com recuo, anuncia o descanso, no périplo por este “caminho-morte”, margeado pelas lembranças: “enfim leitor/ um pouco de paz” (FALEIROS, 2018, p. 49); ou, como diz outro poema, à frente, “por um instante/ na terra do homem cansado [...]// desapressado descansa em pé/ na ponta da praia deserta” (FALEIROS, 2018, p. 53). Uma imagem dobrada em si mesma, em forma de caracol, surge: transitando pelas memórias díspares, tendo presenciado o horror dos calabouços, a cura se dá na pausa, que não é abandono da disposição do corpo (é um descanso em pé), que se desdobra em outro encontro (com a flor de sal, que chega na velocidade das águas, como a que se vê ao pé da praia), este curativo. Ao final de “bela flor de sal”, perpassado por tal efeito terapêutico, o leitor apercebe-se (é avisado) de que os dois lados do caminho percorrido, das doçuras e das dores, não são margens incompatíveis, “os lados se pertencem/ mútuos// do outro — o eco/ desenha” – e o espelho que carregamos, por fim, é um só (FALEIROS, 2018, p. 54).

O périplo, como discorrido no Capítulo 3, é elemento central nos *saiti* marubo, não somente por figurar nos enredos – como no de Pajé Samaúma ou de Shetã Veká –, mas por fazer parte do movimento de transformação presente no *pensamento desenhado*, que não se limita às artes verbais: surgimento, deslocamento, estabelecimento. Ainda, as narrativas míticas ensinam como *conhecer* dá-se pelo caminho, pois, através dele, é apresentada a cosmografia e os seres de outros mundos/estratos com os quais se dialoga e aprende. Nesse sentido, *oniska* é indissociável da fractalidade da pessoa marubo, tendo em vista que, tal qual visto no mito de Pajé Samaúma, não é apenas a carcaça atingida pela melancolia aguda, sendo este um sentimento fractal, pelos duplos que vivem alhures. Resgato esses elementos, pois, se a relação ontológica estabelecida na poética de Faleiros (2019) não é da esfera da *mimesis*, mas um eco que afeta/transforma o procedimento criativo, acredito ser válido pensá-la desde esta outra

forma de constituir pensamento. Assim, entendo que o deslocamento desse *eu* através dos poemas nos apresenta uma espacialidade que ora nos joga num espaço-tempo marcado pela dor – sendo calabouço e cela marcadores importantes, pois não se trata de uma experiência abstrata, mas ancorada no espaço –, ora nos posiciona em campo aberto – a floresta, a praia.

O sentimento melancólico, este eco de *oniska*, ademais, enquanto “um sentimento constantemente evocado nas especulações sobre distância e as relações de aliança” (CESARINO, 2013, p. 87), é demarcado pelas presenças daqueles que já não estão vivos. Isto se expressa em “são distintos os gritos do calabouço”, em que a transformação do preso em inseto é signo de esperança; mas, na mesma medida, na parte da obra que sucede “bela flor de sal”: “nada sabemos de seu fim”. Em seu poema de abertura, o pronome do título ganha sentido, através da relação de parentesco: “os tios se foram/ naquele outono/ rápidos como um câncer/ um carnaval/ paradas no coração// o oco se expande/ nada/ sabemos de seu fim” (FALEIROS, 2018, p. 56). Se a morte se faz presente anteriormente, aqui ela é rasurada pelo parentesco, dando forma a esse *oco expandido*: na segunda estrofe do poema, a cesura após o primeiro verso conforma a dupla leitura – “o oco se expande: nada”, e o *nada* liga-se ao verso subsequente, “[nada] sabemos de seu fim”. O *nada*, logo, sendo desconhecimento do fim – que, veja, não é a morte, pois ela é dada de partida –, é, ao mesmo tempo, este oco, sentimento vivido pelo *eu*. É nessa parte também que encontramos pela primeira vez o *canto funeral*, além de poemas que dão contornos mais nítidos ao caminho-morte anunciado:

obstáculos no caminho
falsos signos movendo-se pelas margens

no mundo não-mundo
em seu amálgama movediço
afundam-se os que não querem partir

difícil o caminho
onde as pedras já não sabem ser pedras
longe dos leitos desta terra

espesso o excesso de lembrança
de um outro corpo

nã nã nã nã

sopra sopra pelo meio
o corpo morto
deixar-se morrer inteiro
já sem palavras

que ele se deixe
deitado na noite
sem rebocos (ibid., p. 64).

Próximo ao final do livro, antes de adentrar nos “Ecos de Oniska – Recantos marubo”, esse poema tão bem nos apresenta a dificuldade do caminho-morte. Não menos exposto ao perigo, nele ficam aqueles que não querem partir, e, sendo um não-mundo, este espaço movediço é mundo contíguo ao outro, habitado pelo *eu*, posto que “o excesso de lembrança de um outro corpo” se faz presente. Não se trata mais, portanto, de promover a cura terapêutica; na parte de *Caracol de nós* dedicada ao encerramento, mais que um cortejo fúnebre, o que somos convidados a fazer é enterrar os mortos, os próximos, nossos parentes. Com isso, penso que a cura não seja, na poética de Faleiros, um fim em si mesmo, pois o *estabelecimento* nesse périplo é voltado a esta malha, que, sendo de parentesco, não deixa de ser uma aliança – o *eu* não se dissocia dos seus por habitar outro mundo. O caminho-morte, na mesma medida, é questão no xamanismo marubo e, como visto, a não espiritualização pode promover problemas cosmológicos, precisamente pelos mortos que em vida foram insensatos, e já não querem partir.

A partir da comparação, é possível analisar o que venho argumentando: o eco como procedimento e, especificamente, o movimento de equivocação na poética de Faleiros (2018). Para tanto, algumas considerações, a começar pelo que dizia Descola (2023) acerca dos encontros ontológicos, sobre *dar a ver* essa outra cosmovisão, ainda que essas marcas sejam – desde o ponto de vista representacional – invisíveis. Como exemplo, o antropólogo descreve a performance *I Like America and America likes me*, do alemão Joseph Beuys. Realizado em 1974, o evento se desenvolve em cinco dias: Beuys é transportado da Alemanha aos Estados Unidos em uma maca, vendado, e convive por três dias em uma jaula com um coiote, sendo seu retorno idêntico à ida. O homem carrega um cobertor, com o qual se cobre, e uma bengala; e, como ressaltado por Descola (2023, p. 483), “ele brinca com o animal, entrega-lhe sua bengala para ser mordiscada, deixa que ele despedace o cobertor que o envolve e compartilha sua existência na palha com uma cumplicidade manifesta”. Assistindo a um vídeo da performance¹²⁰ (arquivo, portanto?), mais parece ser o coiote quem brinca com o artista, tomando a iniciativa de se aproximar e mordiscar os seus pertences.

A performance de Beuys expõe o ponto do antropólogo: o coiote, “um covarde devorador de galinhas e carneiros” para os norte-americanos, “é um símbolo prezado pela América indígena, a imagem clássica do enganador nos mitos em que ele triunfa sobre seus adversários pela astúcia” (DESCOLA, 2023). O programa performático do artista – traduzido em atos, como *se deitar na maca e entrar na jaula* – não envolve a representação do animal, tendo como referente as cosmovisões da América indígena. Pelo contrário, Beuys, sem

¹²⁰ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r9NWCOF0c5M>. Acesso em: 25 abr. 2024.

escamotear a diferença constitutiva em relação à sua ontologia, parece ter desejado “restaurar a possibilidade de uma interação que se desenvolve entre dois agentes sensíveis, até mesmo embaralhar as pistas, questionando a identidade ontológica dos protagonistas” (DESCOLA, p. 484). Dessa forma, o artista, “para além do discurso convencionado a respeito do animismo, manifesta com força seu princípio constitutivo” (DESCOLA, 2023). O exemplo é fértil, pois demonstra de maneira radical como os aspectos visíveis podem, num primeiro momento, em nada se relacionar com a outra mirada ontológica. Ainda, aproxima a discussão acerca da poética de Faleiros (2018) de muito do que vem sendo conversado nesta tese, pois, tomando como exemplo a performance de Beuys, fica explícito que o aprendizado com outras ontologias (CUNHA, 2017), assim como assumir o outro não humano como parceiro, demanda a mudança de procedimentos – no caso do artista alemão, passando pela convivência com este outro não humano.

A convivência também faz parte do projeto poético de *Caracol de nós*, dado que os ecos percebidos são derivados da leitura no contexto vegetalista. Para além disso, pensando nos poemas, a diferença se evidencia pela ausência de sujeitos pertencentes à mitologia marubo, e mesmo palavras e termos que não em português – como o verso “*nã, nã, nã, nã*” – podem ser entendidos como esse “embaralhamento de pistas”, pois os vocábulos não explicam a diferença, mas a rasuram, ao desestabilizar o sentido do corpo poético. Não há sequer a constituição de analogia em relação aos gêneros textuais, que, como observado, na poética marubo se delineiam pela função e efeito – não há, portanto, correlação formal entre os poemas de “bela flor de sal”, a parte terapêutica, e os *shōki*, cantos de cura. O *princípio constitutivo*, em contrapartida, se perfaz, por um lado, pelo deslocamento nesse caminho, pesando o fato de se estar acompanhado, e, por outro, pela própria diferença que o virtualiza. Nesse sentido, entendo que o *princípio constitutivo* do perspectivismo se apresenta nos poemas de Faleiros (2018) pela criação que é, na mesma medida, tradução, partindo da noção de tradução presente no mito, pela “concepção transversal da diferença” (FALEIROS, 2023).

Concepção elaborada por Viveiros de Castro, a diferença transversal é mobilizada na crítica de Faleiros para distinguir o dispositivo de outros já citados – como o pastiche e a emulação – e para lançar um olhar crítico renovado a produções que abordam o procedimento, como o trabalho de Jaider Esbell junto a Makunaima. O entendimento da tradução através do princípio, ademais, recorre à narrativa mítica ameríndia, pois, como visto, ela atualiza os tempos primeiros, o fundo comum da humanidade, permitindo o deslocamento perspectivo, a ocupação de outros pontos de vista, sem reduzir a diferença da forma, alternando incessantemente a

relação forma e fundo. Nesse sentido, a equivocação como trânsito xamânico, verificada nos mitos (como os marubo), expressa-se como procedimento aberto à plasticidade das formas, posto não ser elemento morfológico, formal. Sendo isso o que permite a Faleiros uma leitura da produção de Esbell centrada na equivocação, acredito que, sopesando as especificidades do encontro ontológico em questão – semelhante ao de Beuys –, se possa ir pelo mesmo caminho, ao se pensar em *Caracol de nós*.

Logo, o caminho-morte empreendido pelo *eu*, não sendo expressão da cosmovisão ocidental, tampouco é idêntico ao da cosmografia marubo. O *eu* dos poemas, como no citado acima, há de enterrar *seus* mortos. Se aponta para uma geografia de mundos contíguos, o faz tornando mundo o não mundo, onde habitam os que não querem partir. E, retomando o caminho como um todo, a abertura à alteridade, também aqui, faz-se pelo sensível, centrada nos membros que nos conectam ao chão, voltada à percepção de um mundo animado: a perna iluminada pelo sol, seu descanso, a cura pela flor de sal. Como na performance de Beuys, o que se dispara é a força de um mundo animado, manifesta na transformação do *eu*, mas não pela apropriação do outro enquanto objeto, e sim pela ocupação, ainda que efêmera, do ponto de vista do outro, que é sujeito assim como este *eu* – sendo flor, inseto, morto.

Pela equivocação, o poema converte-se nessa exterioridade constituída pela diferença, e, sendo-o igualmente uma *zona de agenciamentos*, a diferença transversal se expressa não somente em relação às cosmovisões indígenas experienciadas pelo autor – seja pela leitura ou pela prática incorporada –, mas pela *circulação das posições enunciativas*. Assim, o que está em causa não é tão somente enterrar os mortos, mas a possibilidade de ocupar sua posição enunciativa, obliquar-se nesse outro, que, sendo parente, próximo, não se confunde com o *eu*. O *eu* que, aliás, reafirma-se como posição enunciativa, por nós leitores ocupada no momento que atualizados o poema (o caminho), através da leitura. Não se trata, por conseguinte, de um relativismo: o tio (presente no poema que abre a última seção de *Caracol de nós*) não é substantivo de significação relativa, posto que essa estabelece-se pelo parentesco com o outro – sendo, portanto, posicional. Logo, o que se efetiva, pela obliquação dos sujeitos, é a ocupação dessa posição enunciativa, em que se expressa a relação. Por analogia, no poema supracitado, versos como “que ele se deixe/ deitado na noite”, penso que esses mortos, antepassados, não são memórias, mas parte desse conjunto de sujeitos animados pelo poema, havendo a conversão enunciativa – do *ele* em *eu*. A ocupação (e a circulação) de seu lugar passa pelo próprio trajeto do *eu* pelo caminho-morte. O *versejar*, nesse sentido, nos poemas, sem excluir o efeito

terapêutico, faz com que as palavras sejam postas em função de um outro acontecimento, que é o próprio deslocamento perspectivo.

Me encaminhando para o final dessa seção, uma última ressalva. A relação com os antepassados, na poética de Faleiros, acentua as distinções contrastadas no último capítulo, reforçando as afirmações acima. Ou seja, como discorrido no capítulo anterior, figuras reconhecidas como “ancestrais” dentro da doutrina do Santo Daime, sendo elo entre mundos e gerações, atuam como *mediadores*, sendo essa uma função, nesses termos, ausente no xamanismo marubo. Diante disso, nos poemas de *Caracol de nós*, acredito que não haja essa forma de mediação. Primeiro, pois os antepassados não conectam mundos, havendo um caminho entre mundos, tampouco são mediadores da significação. Antes, eles, tal qual os outros seres que povoam os poemas, parecem reforçar sua deiticidade, ao se fazerem presentes em sua afecção – a parte, o fazer – ancorada no espaço aberto. Isso, acredito, dá dimensão da abertura anímica ao mundo, em sua criação incessante, pois, pela leitura, vamos nos apercebendo que, na malha dos poemas, mesmo o ser mais inerte – como as pedras – pode ali figurar pela sua agência.

Nesse esteio, fios da experiência leitora e de outras práticas incorporadas se mesclam num nó. O contexto ritual em que Faleiros convive com a ayahuasca, através da dieta, e lê *Oniska*, ouvindo seus ecos, importa, e se ele não nos é definido em especificidade, são pelos procedimentos poéticos empregados que depreendemos o horizonte anímico. Isto, por um lado, demonstra como, mesmo entre poéticas ayahuasqueiras, não é o caso de buscar-se erigir um sistema, uma história linear, uma síntese. Exemplo: a leitura alegórica, do movimento de inversão entremeado à doutrina, na poética de Perlongher, aqui, é pouco eficaz. Na poética de Faleiros, não há o que se inverter, pois não há inversão simbólica, calcada numa hierarquia entre os entes em sociabilidade. Por fim, ressaltando ainda a presença da planta professora ser indicial, quem me lê pode advogar que o procedimento, em seu grau de invisibilidade, por não ser da ordem da representação, é inapreensível ao leitor que não munido dessa discussão crítica.

Para responder a isto, gostaria de retomar o dito acerca de minha experiência na cerimônia com o xamã Shippibo. Ainda que os procedimentos escapem à nossa compreensão, e o processo interpretativo possa por isso ser nublado, isto não nos isenta dos efeitos do ritual, nem nos coloca aquém do poder do especialista. A experiência, na performance, é individual, mas não pode se dar como um ver de fora. De forma análoga, partindo da obliquação dos sujeitos no regime enunciativo, e dos diferentes referentes que se alteram pela posição ocupada (os espaciais, os de parentesco), os efeitos do poema atualizam o *eco de oniska* na experiência

da leitura. O tom melancólico acentuado atrelado à presença dos mortos, demarcada pela distância, faz com que o sentimento não se confunda com a memória encerrada no passado. Isto, após percorrer um caminho em que as imagens pululam, entre o terror e o descanso, a cura –, sensações presentificadas na leitura. Se eu não conheço o sentimento de *oniska*, isto não impede que eu me afete com seus ecos. Sóbrios e agudos, os ecos de *Caracol de nós* escavam a disposição afetiva daqueles que, tendo andado o mundo, precisam voltar aos seus. É um sentimento quase fúnebre, mas transformado pela parte curativa. Novamente, o mundo avivado pelos poemas (e o caminho constituído pela obra como um todo) e o meu, na posição de leitora, entram em vertigem; não são os mesmos, não poderiam ser. Dessa distância, o eco é a expressão dessa outra relação, malha a qual, pela leitura, me enlaço. Apreendê-lo passa pelo sensível, fazendo ecoar no meu corpo o que ele ecoa desde o lado de lá.

5.1.2 Possibilidades enunciativas de aliança: o poema como acordo pragmático

Como última reflexão, voltemos ao conceito de “acordo pragmático”, a fim de esmiuçar as alianças formadas nessa malha poética. Refletindo acerca da babel ontológica, constitutiva da poética do traduzir de Cesarino, Faleiros (2019) retoma a noção de *acordo pragmático*, desenvolvida pelo antropólogo Mauro Almeida. Seguirei seu raciocínio, ao discorrer sobre o conceito, segundo o qual:

[...] determinadas categorias e conceitos, que fazem parte de determinada ontologia, passam a ser um modo de ensinar a ver a partir de certos cantos questões caras a outra ontologia, em nosso caso específico, sobre o modo como a ação xamânica nos permite vislumbrar o funcionamento de algumas poéticas do traduzir (FALEIROS, 2019, p. 156).

Assim, no ensaio de Álvaro Faleiros, o conceito de Almeida é mobilizado com o intuito de refletir precisamente sobre o funcionamento das poéticas atravessadas pela ação xamânica, e em específico a poética do traduzir de Cesarino. O que me chamou a atenção, quando da leitura do ensaio, foi a ênfase dada à dimensão pedagógica, ao apresentar a noção de “acordo pragmático”, este caracterizado como *um modo de ensinar a ver*. O destaque deve-se ao fato de, numa primeira leitura, “Caipora e outros conflitos ontológicos”, artigo em que Almeida (2013) desenvolve o conceito, não dar enfoque a essa dimensão do ensinamento. Essa inquietação me acompanhou ao longo do caminho dessa leitura crítica, sofrendo igualmente transformações. Se, inicialmente, me parecia haver uma contradição entre os discursos, apontando para procedimentos com enfoques distintos, o trajeto pelas reflexões teóricas, a leitura comparada com a poética de Cesarino e, sobretudo, a convivência com os poemas de

Faleiros me fizeram mudar de entendimento. Sigo o rastro desse movimento, partindo do dito por Almeida (2013).

No artigo, o antropólogo brasileiro se ocupa das possibilidades de aliança pragmática em torno de uma política de preservação ambiental, tendo, de um lado, representantes da ontologia ocidental e, de outro, das ontologias da Caipora – ser que não apenas guarda e protege a mata, como inventaria os viventes do local, reservando, para tanto, espaços que devem ser preservados, os domínios da Caipora. Almeida (2013), movido pelo conflito deflagrado pela caça no local, inicia sua reflexão defendendo que as disparidades dessas ontologias não podem ser negligenciadas ou deixadas de lado, tendo em vista que, como já referido, “ontologias são o acervo de *pressupostos sobre o que existe*” (ALMEIDA, 2013, p. 9, grifos do autor). Uma vez mais, o encontro entre duas ontologias não coincidentes não apaga o fato de estas inventariarem formas de vida igualmente distintas. A constatação, contudo, não só não invalida a possibilidade de encontros ontológicos, como expressa o caráter político destes. Ou seja, se tais encontros se dão em torno de uma questão – como a predação –, ainda que a interpretação dos fenômenos e dos entes seja ontologicamente distinta, é possível um processo de tradução que alinhe as práticas, com vias a uma aliança, e não a uma “guerra ontológica”¹²¹. Se estabelece, com isso, uma “verdade pragmática” (ALMEIDA, 2013, p. 12), na qual se dá uma concordância pragmática, que não elimina a ambiguidade ontológica. É o caso do encontro com a ontologia da Caipora, descrita por Mauro Almeida.

O antropólogo conta como, na região, entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, foi implementando um Plano de Utilização para a caça no território, além do modelo de “fonte-sumidouro”, que, “em vez de usar como parâmetro a taxa de animais retirados, [...] [teve como] ponto crucial [...] a proporção de território deixada fora da ação dos caçadores” (ALMEIDA, 2013, p. 19). Essa diretriz tinha como objetivo melhor regulamentar a caça, e é assim interpretada segundo a nossa ontologia, mas coincide, pragmaticamente, com uma das leis da Caipora: “*respeitar os lugares onde Caipora cuida dos bichos da mata*” (ALMEIDA, 2013, p. 19, grifos do autor). Dessa maneira, o enunciado preserva a ambivalência interpretativa da regra em vigor, além de, através dela, ser possível estabelecer um encontro de ordem pragmática, alcançando, com isso, uma política de aliança.

Na poética do traduzir de Cesarino (2011; 2013), como o próprio expõe, a ambivalência não é dissolvida, posto que as questões de interesse da Antropologia e da tradução não são as

¹²¹ “Guerra ontológica” é um termo usado por Almeida (2013, p. 20), ao abordar as ações que contribuem para a destruição das “redes-de-vizinhança e coloca no lugar delas redes-de-mercado”, promovendo a predação.

mesmas do xamanismo marubo. Assim, o “acordo pragmático” delinea-se por tal diferença, expressa na forma de um enunciado – as traduções. Nesse sentido, não parece menor que, firmando esse acordo, estejam os *especialistas da palavra* (COLOMBRES, 2010), capazes de, pelo deslocamento dos pontos de vista, traduzir sentidos, transpondo as fronteiras. Nem por isso, os efeitos provocados pelo enunciado se limitam aos especialistas, sendo estendidos a quem com ele entra em contato. Isto significa dizer que, no caso analisado por Mauro Almeida, a ciência por parte do caçador sobre os saberes da Caipora são indiferentes, em relação ao efeito pragmático do enunciado – preservar locais da mata. Igualmente, se o enunciado poético, nas traduções de Cesarino, funcionam como esse acordo pragmático, isto evidencia a vida plena das traduções – não isolada, pois nada é –, como *fazer* desse especialista em trânsitos (tradutor), fazendo com que seus efeitos abarquem os leitores.

Entendido o conceito e, através da seção anterior, em que bases se dá o diálogo com Cesarino, passemos à leitura de alguns poemas de “Ecos de Oniska – recantos marubo”, tendo em vista o aspecto do ensinamento. Sobre o livro, vale destacar sua epígrafe, fragmento de “desde um canto Yaminawa” (FALEIROS, 2018, p. 79): “cantando/ *retorcendo palavras/ coisas circundo// mais claramente miro o mundo*”, e sua dedicatória: “Para Adriana Calabi, Victor Nieto, Orlando Chujandama, Leopardo Yawabane pela floresta que ensinam” (FALEIROS, 2018, p. 77). Novamente, importante ter em conta como este acordo, não se limitando à cosmovisão marubo, é amálgama de diferentes diálogos, como este, com a poética yaminawa. Ainda assim, em outros momentos, o diálogo (e a ambiguidade) com as traduções de *Oniska* se apresenta de maneira demarcada:

ferem os caules de lírio
machados de ferro

seus filhos derrubaram
troncos tombados

dentro do rio-morte
esconderam os corpos

o caldo com torpor beberam
os espectros alagados (FALEIROS, 2018, p. 95).

Diferentemente do visto em *Caracol de nós*, neste poema nos defrontamos com signos encontrados nos *saiti*, como *os caules de lírio*, *o rio-morte* e *os espectros* – com os quais, percebe-se, não se estabelece parentesco com o *eu*. A similaridade pode levar a uma leitura calcada na transposição dos significados de um contexto (os *saiti*) a outro (os re-cantos), o que, como já esmiuçando, revelaria um procedimento de assimilação/incorporação, em que o sentido oculto das metáforas fosse revelado pela representação de uma cosmovisão outra. Não sendo o

caso, a leitura comparada das poéticas amplia a plasticidade da própria crítica, ao, sem ter de ceder a essa leitura, pensar na ambiguidade de significação do enunciado – como eco/tradução, como criação. Vejamos. O uso dos machados de ferro, na mitologia marubo, é associado à gente estrangeira (como os brasileiros), que pelo estrago causado afasta de seu entorno os espíritos benfazejos. Logo, o poema pode ser lido a partir dessa chave de significação, conquanto que, através da exegese, não se dissolva a ambiguidade constitutiva do próprio enunciado, posto que, desde a perspectiva do leitor *estrangeiro* (aquele que compartilha com o autor a ontologia naturalista), o enunciado poético mantém um sentido outro.

No exercício de depreendê-lo, termos como “machados de ferro” podem ser lidos como metáfora, contrastando a matéria da arma com a do corpo vegetal, o caule. Da mesma maneira, termos como “rio-morte” e “espectros alagados”, constroem uma imagem que revela os efeitos da ação predatória desses “filhos”, e sua pulsão de morte, ao investirem contra o outro, fechados à alteridade. Assim, a metáfora, não sendo responsável por evidenciar um movimento de transposição semântica, abriga a ambiguidade de sentido: não sendo seres idênticos, os portadores dos machados – os dos cantos e os do poema – se encontram em suas afecções, seu fazer, sendo seus efeitos análogos. Há, por conseguinte, uma *torção do sentido*. Portanto, sendo o acordo pragmático firmado através de uma “verdade pragmática” enunciada, penso que essa se presentifique, nos re-cantos de Faleiros, no enunciado poético e, em especial, no sentido desdobrado das metáforas.

Também aponteí no Capítulo 3 como as metáforas ganharam centralidade nas traduções de Cesarino (2011; 2013), que, em sua poética, ele não se esquivava da ambivalência, tal qual expresso no uso das barras (/) para desdobrar a tradução de um único verso, indicando perspectivas distintas presentes no mito de *Shetã Veká*. Na poética de Faleiros (2018), não encontramos tal procedimento, mas as metáforas, evidenciando a ambiguidade, operam um movimento semelhante. “Rio-morte”, seguido de “os espectros alagados”, é um bom exemplo. Se antes já havia troncos tombados, a presença do “rio-morte” delimita uma geografia em comum. O sentido da metáfora se multiplica, portanto, na ambiguidade do hífen. Sabemos que, nos cantos marubo, o hífen indica o local de onde vem o sujeito a ele ligado. Aqui, não necessariamente. Ainda assim, a ausência de uma conjunção que explicita a relação semântica entre o rio e a morte faz com que os dois entes (os dois substantivos) não só se aproximem, como se apresentem juntos, num único termo, única imagem. De sorte, emerge uma leitura que não é delimitada pela compreensão da metáfora como “o rio da Terra-morte”, mas que, ao consubstanciar em um só substantivo os dois entes (rio e morte) sem haver caracterização

(adjetivação), traduz uma imagem que, em sua ambiguidade, faz com que o rio corra junto à morte. Penso que, nessa ambivalência, radica-se a *verdade pragmática*, sobre a qual falamos.

Outro elemento que corrobora essa leitura é a organização do livro, em quatro partes e com nomes que expressam o diálogo com *Oniska*, sem, como isso, recorrer à representação. São elas: *soprocanto*; *era-morte*; *Shoma de muitas lâminas*; *oco que toca*. Nela, os poemas não explicam os títulos, representando seus significados, e apenas na terceira parte, na epígrafe de um poema – *Shoma, / uma miríade de espíritos benfazejos em todas as partes* (Pedro Cesarino) (FALEIROS, 2018, p. 103) –, há um indicativo que contribui para a significação, posto que, sendo o primeiro verso “bela mulher desta terra”, e, nas terceira e quarta estrofes, “Shoma de muitas lâminas” e “Shoma de águas mornas”, sabemos ser o nome de uma mulher. Ainda assim, percebe-se que os versos escolhidos pelo poeta como epígrafe não informam sobre o mito de Shoma, concentrando-se em uma imagem conformada pela presença de outro, outros – a miríade de espíritos benfazejos. Como alternativa, penso ser possível, através da noção do *versejar*, um olhar comparativo, que, sem se ater nas correlações miméticas, voltar-se, por exemplo, aos efeitos e percepções provocadas por aquilo que nomeia cada uma das partes. Isto é, não fazendo parte do mesmo campo semântico – o *soprocanto* como maneira ritualística de cantar, a *era-morte* marcada pelo topônimo, a presença feminina mítica, o sentimento marcado pela ausência sentida no corpo – talvez seja mais frutífero mirar os efeitos enlaçados a esses signos, aquilo que eles agenciam, e não o que representam.

Além disso, pelos próprios poemas, os recantos, se dá a significação dos nomes, suas partes – e, mais, a relação com essa zona de agenciamentos. É um *saber desenhado* com o qual se convive, como canta o poema de *soprocanto*: “meu saber desenhado/ diante do coração// recanto/ a água de seu sol” (FALEIROS, 2018, p. 83). Gosto dessa imagem: o saber *diant*e do coração. Não é o saber *do* coração, nascido do *eu*, expressão de sua substância. Há distância e posicionamento, uma relação com este centro pulsante, sístole e diástole incessantes. Isto não impede que o saber seja parte do *eu*, na medida em que o pronome possessivo expressa o pertencimento. Ele é *desenho*, feitura de natureza que não se limita à palavra, pelo menos não àquela dos enunciados lineares. Uma ambiguidade a mais: o único verbo do poema desdobra-se. Se o ligo à estrofe anterior, o *eu* canta este saber desenhado, posicionando-o; se o último verso é objeto da ação, o *eu* recanta a água de seu sol. Ainda, o pronome *seu* complexifica a imagem, posto parecer ligar-se ao *saber desenhado*, por ser o único nome possível de ser

referenciado internamente¹²². Sendo-o, as diferenças de sentido se encontram, sem se dissolverem: a ação de recantar liga-se à estrofe anterior e ao verso seguinte, recantar o pensamento não contradiz recantar a água de seu sol. E se na água o sol é reflexo, a inversão, aqui, faz do astro um ente que carrega consigo o líquido. “noites e noites/ sempre foi assim” (FALEIROS, 2018, p. 86), conta outro poema. Não se trata, portanto, de originalidade ou de mimese, mas de um movimento de transformação, de um procedimento aprendido, de uma maneira de estar-no-mundo. Movimento este que é, na mesma medida, a transformação desses signos ecoados desde as traduções de Cesarino. Ao mesmo tempo, é matéria com forma definida, mas só porque essa, como visto em Ingold (2015), é formada a partir da habitação desse mundo – mundo de materiais e de agências.

Desde essa leitura, traduzo minha inquietação: o conceito de “acordo pragmático” exposto por Almeida (2013) centra-se na dimensão enunciativa, posto que a verdade pragmática é expressa em um enunciado verbal conciso com efeitos pragmáticos – e, por extensão, imediatos. É o caso do enunciado formulado a fim da regulamentação dos espaços de caça. Pela análise desenvolvida, entendo que o enunciado, no caso dos re-cantos (valendo-se da ação xamânica como princípio constitutivo), é essa própria *verdade pragmática*, tendo em vista que seus efeitos pragmáticos devem ser entendidos através de sua situação enunciativa – o poema. A dúvida, portanto, é como isso se relaciona à dimensão da aprendizagem e do conhecimento. Para responder à questão, é necessário lembrar que o “acordo pragmático” se dá em vistas a uma aliança, posto que os efeitos desejados perpassam necessariamente a relação (e a convivência) com este outro. No exemplo de Almeida, ainda que o antropólogo não expresse o aprendizado nesses termos, isto é percebido pelo aprendizado que envolve, por um lado, a feitura do enunciado (para se chegar a ele), e, por outro, a sua performatividade – ao se efetivarem seus efeitos; no caso, a delimitação dos espaços de caça.

Estando o *fazer* e seus efeitos vinculados a essa relação, o aprendizado é parte constitutiva dessa *verdade pragmática enunciada*, dada a performatividade do enunciado, mas, sobremaneira, ao ser entendida como partícipe de uma performance (TAYLOR, 2013; 2023) que excede o regime verbal – a caça, por exemplo. Transpondo o debate, me parece que o ponto de Faleiros (2019), ao sublinhar o aprendizado na poética do traduzir de Cesarino, parte de um entendimento próximo, pois a aliança firmada nas traduções é expressão epistemológica, na mesma medida, da vivência do antropólogo. Ou, como diz Pedro Cesarino a partir do que

¹²² É possível ler o pronome fazendo referência ao interlocutor, *você*. Contudo, dada a concisão da imagem e sua centralidade na relação entre o *eu* e o *saber desenhado*, essa demarcada pelo poema abrir com o pronome possessivo em primeira pessoa, acredito ser uma leitura mais frágil, e por isso não incorporada à análise.

aprendeu com seus interlocutores, é *ligar-pensamento*. Nesse sentido, vimos, no início do capítulo, que, ao falar do *versejar* e o *re-cantar*, Faleiros expressa a dificuldade, como pesquisador, de trazer a experiência ao debate acadêmico, transitando entre a perspectiva do poeta e do crítico. Da mesma maneira, penso agora nesse movimento no sentido inverso, posto que tais reflexões críticas sobre Cesarino podem ser transpostas para o procedimento criativo do poeta. Assim, acredito que haja, na poética de Faleiros, o aprender *com* o outro, convivendo com outras línguas e melodias, numa construção de sentido que se vale mais da plasticidade das imagens que dos significados encerrados, e através do *versejar*, mantendo esse movimento epistemológico vivo pelo enunciado poético, os poemas, reatualizáveis na leitura.

Aprender uma língua implica, portanto, em adquirir um corpo que seja capaz de sedimentar o conhecimento a ela associado. A língua não é uma abstração, suas expressões estéticas não são totalmente autônomas com relação àquilo que complementa sua extensão. [...] Compreende-se então porque, sem possuir tal corpo, eu jamais seria capaz de entender os cantos e, portanto, de traduzi-los. [...] eu me empenhava de toda forma em transformar o meu próprio corpo, a ponto de ser reconhecido como alguém familiar ao menos aos xamãs marubo e, quem sabe, também aos espíritos (CESARINO, 2019, p. 173-174).

Ao falar sobre como essa episteme, presente na poética de Faleiros (2019), ganha vida em seus poemas, pelo regime enunciativo, o faço em acordo com o expresso acima por Cesarino: os efeitos, *suas expressões estéticas*, vazam para aquilo que *complementa sua extensão*. Por isso, a aprendizagem da língua perpassa *adquirir um corpo*, capaz de compreender as palavras do outro, não por ser igual ou irmão, mas familiarizado na convivência, sem dissolver a diferença constitutiva. Se o procedimento do *versejar* não passa por aprender uma língua em específico, isto, acredito, não significa que não haja processo análogo, pois Faleiros igualmente estabelece uma relação com as palavras e os ensinamentos xamânicos, fazendo com que a própria noção de palavra poética seja transformada, desde esse eco percebido. Aliás, sobre isso, cabe lembrar o que dizia Kopenawa (2015), sobre suas palavras serem as do *xapiri*; ou seja, para além do componente idiomático, o que está em questão é o que essas palavras, xamânicas, podem fazer. Assim sendo, não só o aprendizado é importante, como a criação desse corpo, capaz de *sedimentar o conhecimento*. Isto, por sua vez, passa por entender que os efeitos dessas palavras *vazam*, conformando o ritual.

Da perspectiva da criação, o evento relatado por Faleiros – a leitura de *Oniska* na dieta – exemplifica a afirmativa, demonstrando a relação de *Caracol de nós* com os princípios vegetalistas desde a feitura. Pela perspectiva do leitor, entendo que *aprender* essa língua poética, nas alianças firmadas, passa, analogamente, por criar esse corpo, menos preocupado em decifrar as pistas embaralhadas que em seguir o trajeto desenhado pelas partes, pelos

poemas. Os elementos do xamanismo, do *vegetalismo*, nesse esteio, transformam a leitura pelo encadeamento de imagens que, esfumando a racionalidade significativa, sublinham a potência poética – uma vez mais, a ambiguidade dos portadores de machado. O caminho da leitura na obra de Faleiros, assim, longe de ser facilitado, se vê assombrado por um mundo animado, em que os entes ganham contornos definidos e protagonismo pela ação. Desconfiar do outro como *agente*, nos poemas, nessa abertura sensível à vida, implica as possibilidades de obliquar-se, e, com isso, aprender com esses ecos que são, também, rastros de um trajeto.

5.2 *Seiva veneno ou fruto: o canto vegetal em Júlia de Carvalho Hansen*

Impetuoso é o desejo dos grandes relógios naturais.

Júlia de Carvalho Hansen (2018, p. 40)

Júlia de Carvalho Hansen¹²³, num texto originalmente apresentado em 2016, em encontro da APSA (*American Portuguese Studies Association*), na Universidade de Stanford, conta de quando, no primeiro dia de uma primavera, caminhava pela Avenida Paulista, enquanto observava as espécies vegetais do percurso acimentado. “Observar as plantas é um modo de aprender a respirar” (HANSEN, 2017). Nesse mesmo ensaio, a poeta desenvolve algumas reflexões sobre seus aprendizados com o mundo vegetal e, mais precisamente, com a ayahuasca. Voltarei a elas. Por enquanto, permaneço na avenida da maior cidade do país. Penso nas poéticas que a tese se propõe a pôr em diálogo, criando uma malha de relações próprias, conformada a partir das trocas com a ayahuasca. Penso, na mesma medida, na prática leitora. Reli tantas vezes *Seiva veneno ou fruto* nos últimos anos. Todas elas em cidades – Juiz de Fora, Belo Horizonte, Porto Alegre.

O livro de Hansen é povoado por seres minerais, vegetais e animais, além dos *deuses da América do Sul*. Quando leio seus poemas, e com isso eles fazem coisas, estou na cidade. Ainda que ocupando um outro ponto de vista, no poema, imerso numa floresta, ou correndo com uma manada, permaneço (desdobrada) na cidade. A poeta segue sua fala. No primeiro dia de uma primavera, enquanto observa as plantas, a maioria com nomes por ela desconhecidos, lida com sua agonia, seja para desviar das mãos que estendem panfletos, seja ao lidar com a tristeza, diante do crescente número de pessoas com fome a pedirem dinheiro – “a preocupação da *minha* consciência enredada em sua humanidade” (HANSEN, 2017). Os dois *centros de*

¹²³ Paulistana, Júlia de Carvalho Hansen é poeta, astróloga e editora, atuando na *chão da feira*. Tendo sido publicada no Brasil e em Portugal, destacam-se os títulos *alforria blues ou Poemas do destino do mar* (2013); *Seiva veneno ou fruto* (1a ed. 2016); e *Romã* (2019).

atenção de Júlia Hansen parecem opostos, incomunicáveis: a abundância do mundo vegetal, a precariedade produzida pelo *nosso* mundo. Não são. Amalgamados pelo ponto de vista da autora, pela sua percepção, convivem nesse estranho bicho, a cidade. Como não pensar nos corpos vegetais pelos quais passo, no meu dia a dia? Eu penso.

A cidade de Porto Alegre é considerada *arborizada*, apesar de, nos últimos anos, ter perdido algumas de suas árvores importantes e espaços verdes de maior ou menor extensão. No Centro Histórico, onde vivo, as árvores são mais escassas, e parecem ganhar densidade à noite, quando suas sombras indicam o perigo de se andar sozinha. Se eu caminho por menos de quinze minutos, saindo de casa, chego à orla do Guaíba, que, apesar de me parecer imenso, tem boa parte sua aterrada. Eu escrevia esse capítulo, imersa nessa reflexão e imagem, pensando a cidade, minha relação com seus corpos vegetais, quando começaram as chuvas de maio desse ano. As enchentes de maio de 2024 destruíram o Rio Grande do Sul e Porto Alegre, expondo de maneira incontornável a emergência climática, o negacionismo revestido de anomia política e os horrores do fim do mundo. Quando as enchentes começaram, eu, que estive longe de ser duramente afetada, passei dias sem poder estar em casa, não somente pela falta de luz ou por meu prédio estar ilhado, mas porque todo o Centro Histórico ficou no breu, com seus caminhos interditados pela água ameaçadora. As coisas ficaram suspensas e se, antes, eu poderia escrever sobre observar as plantas num trajeto pela cidade, em maio todos os sentidos – misturados ao medo, à insegurança – estavam voltados a uma matéria muito frágil – a vida. Eu pensava: sem vida não há ayahuasca, não há poesia, ou rituais, ou magia, ou palavra.

Não é meu objetivo, com esse pensamento, construir uma figura de linguagem inócua, com o objetivo de tornar lírico o horror. Pelo contrário, a experiência aproxima-se da mirada do *fim do mundo*, da necessidade de *segurar o céu*, como metáfora que apresenta de imediato a imagem, com a sua complexidade e efeitos. Isso faz voltar às reflexões dos primeiros capítulos, pela necessidade de não se obliterar a dimensão política dos debates epistemológicos e os acerca da ayahuasca – precisamente, pois, para trazer as coisas de volta à vida, é necessário ter vida. Igualmente, expressa como a cidade – e nossa relação com ela – não está para além do debate, e o que ensinam esses corpos vegetais, minerais e animais é matéria a ser aprendida. E se, em dias *comuns*, caminhar pela cidade, constatando a desigualdade e a gentrificação, como Hansen (2017) o faz, já aponta as contradições do espaço, eventos como as enchentes revelam os limites da convivência com essas contradições, insustentáveis não a longo ou a médio prazo, mas já agora. Ainda, se falo da experiência leitora, e como ela *vaza*, entendo ser importante demarcar o evento, que atravessou o período da conclusão da tese. Construir conhecimento

nesse contexto, que não se encerra com as chuvas – dado o prognóstico de reincidência previsto –, não é menor. Falar sobre essa experiência, levando-a a sério, não é mais fácil que discorrer sobre uma experiência ayahuasqueira. Entre perigos, muita dor e desencontros, poéticas como a de Júlia Hansen (2018) – e mais, o ato de leitura dessas poéticas – nos afirmam a conexão entre as coisas.

Agora que já não é maio, quando eu leio um poema de *Seiva veneno ou fruto*, não penso no lago que conheci quando cheguei em Porto Alegre, ou nas copas das árvores que se fecham, formando o que as pessoas daqui gostam de chamar de *a rua mais bonita do mundo*. Eu penso, como imagens sobrepostas, na água avançando, no cheiro da água e sua assustadora correnteza. Penso nas garças que foram parar numa avenida, nos jacarés encontrados numa outra, nos peixes mortos em frente ao Mercado Público municipal. Nas muitas árvores tombadas, nas plantas rasteiras submersas, nos animais tentando sobreviver e nas pessoas – as resgatadas, as traumatizadas, as mortas. E também no medo, que durante um mês inteiro eu vi nos olhos dos meus vizinhos e ouvi na voz distintiva – a dos meus amigos e conhecidos, a minha. Escrevo sobre essa experiência pelos motivos elencados, por isso ser sobre estar na cidade, sobre o que falava Daiara Tukano no texto que serve de epígrafe ao primeiro capítulo dessa tese, e sobre a atenção necessária que é evocada nos poemas de Hansen. Escrevo também porque entendo que trazer o corpo à pesquisa não pode ser escape, e sim prática de concretude – de materialidade, engajamento e risco. Por último, porque, depois das enchentes, retomando o trabalho com a tese, um verso completamente estranho ao escopo da pesquisa passou a me acompanhar, quando me perguntava se deveria escrever sobre isso. É um poema de Adelaide Ivánova, poeta contemporânea a Hansen e Faleiros, que conheci em livro somente após ouvi-lo por vídeo numa performance realizada na Flip, em 2017¹²⁴. Na performance, os poemas de Ivánova trazem imagens encadeadas de mulheres assassinadas, perseguidas políticas, abusadas sexualmente. No poema final, o *eu* pergunta de que serve um poema, diante da realidade avassaladora, mas conclui: “de que adiantaria o meu silêncio? A quem estaria o meu silêncio a serviço?”. Eu me faço as mesmas perguntas, e, como Hansen (2017), percebo “a preocupação da *minha* consciência enredada em sua humanidade”.

Feitas essas considerações, como visto a partir da leitura de *Caracol de nós*, o poema, sublinhado o encontro ontológico existente, converte-se em forma de aprendizado com este outro não humano – e considerando-se a especificidade das poéticas com relação com a

¹²⁴ O vídeo da performance está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sameT-Ia618>. Acesso em: 28 jul. 2024.

ayahuasca, com este outro vegetal. Nesse sentido, a experiência de leitura não se aparta dessa episteme viva, ainda que manifesta através de seu contexto – mágico e enunciativo. E, se nos é possível, mediante a atenção, aprender com as plantas em cenários como a cidade, também o é pela leitura de um poema. A atenção, como veremos, segue sendo central para que essa relação, calcada na percepção, se efetive. Isso porque o poema, ao contrário do discurso linear, de uma fala em um simpósio ou de uma tese, *acontece*, sem com isso precisar de justificativas. Ou, nas palavras da poeta (HANSEN, 2017, grifo meu): “gostaria de dizer que tudo que escrevo aqui [nesse texto] já escrevi em poemas, e isto não quer dizer que lá algo esteja explicado. *A poesia não precisa de se explicar*”. Assim, sem ser reduzido a paráfrases, o poema acontece:

Os livros são de natureza mineral.
Alguns bebem-se outros se proliferam
como água. Outra pedra, não fruta
rocha de onde brota a tua pele.
Passa por cima uma formiga.
Há capins vibrando
vento e sol com sombra
o musgo cresce, um mosquito
entra na tua boca e você cuspidando
cai na água que alguém
numa cidade adiante
distante, talvez
sem mágoa
vira a página
bebe. (HANSEN, 2018, p. 18).

Característica comum em *Seiva veneno ou fruto*, os entes, no poema, se apresentam pelas ações e por uma espacialidade que, sendo demarcada, não é definida. Sem a necessidade de se explicar, as coisas nem sempre convergem, escapando, de partida, ao movimento de síntese. No verso de abertura, uma afirmação incontestável: os livros *são* de natureza mineral. Já no início do terceiro verso, ligando-se ao anterior, o único vestígio de linguagem figurativa, pela comparação: “[...] se proliferam// *como* água”. Por todo o caminho que, juntos, percorremos, procuro uma vez mais suspender o sentido das figuras de linguagem, dado seus contornos mutáveis, sendo o poema um multiplicador ontológico. *Como* água, em sentido conotativo, ou *como* água, como exemplo de movimento da vida mineral, tal como a rocha, que logo em seguida surge, completando a imagem?

O poema não precisa se explicar, pois a ambivalência não precisa se dissolver: a natureza do livro, mais que no significado do verso, é conformada pelo entorno, ao qual se liga pela sucessão de imagens, em que se apresentam outros agentes: o musgo, o mosquito, *você*. Perceba: o livro liga-se ao mineral, que se liga à formiga, ao musgo e ao mosquito que entra na *tua boca*. Se o leitor estava desatento, seguindo o fluxo das imagens, o pronome o reposiciona,

como se avisasse – nós não estamos representando, isso está ocorrendo agora mesmo, enquanto você vira a página, e *bebe*. Bebe-se o quê? O livro, que é como água? *Você* volta ao início do poema, talvez com vontade de que ele se explique. Mas o poema não se explica, ele *acontece* na leitura, e de novo. A ambiguidade não se dissolve, pois ela dispara esse acontecimento que se refaz.

Como maneira de estar-no-mundo¹²⁵, a atenção da leitura, o vai-e-vem dos sentidos nessa geografia marcada não pelo *eu*, mas pelo *você*, ao rasurar o espaço da cidade, expressa uma fina tensão, chão da poética de Hansen. Se a floresta, viva e em pé, parece simbolizar toda a riqueza advinda de ontologias abertas à relação, nas quais a ayahuasca, enquanto ser (singularidade, agente), ocupa papel central, a cidade, a mim me parece, em sua imagem, apresenta o que a nossa ontologia tem sido capaz de produzir, hegemonicamente – e, daí, as angústias elencadas pela poeta. Território à primeira vista árido, avesso ao florescimento, abriga seres tidos como mudos, inertes, que ocupam o quanto podem as brechas deixadas pela urbanidade – aqui, não há como não lembrar da fúria-flor de Drummond, rompendo no concreto repisado. Estes seres, ainda, podem ser encontrados nos livros – pedra ou água, *minerais* –, aqueles mesmos que circulam nas cidades. A tensão, logo, se dá não somente pela possibilidade de escuta e de aprendizado com esses entes através dos poemas, mas como essa possibilidade se dá, indo em direção (acredito, não sem choque) daquilo que as cidades, com sua vida própria, expressam – o pensamento moderno, estritamente racional, e o que *ele* pode fazer.

Tal nó ganha espessura, ao enfocarmos a poética de Hansen (2018), tendo como lente os objetivos dessa pesquisa. Como já anunciado no início do capítulo, não encontraremos a menção à ayahuasca, e mesmo outras marcas que apontem para o encontro ontológico que conforma a produção poética da autora são mais escassos, se comparadas com as levantadas em *Caracol de nós* – pois se, como visto, o diálogo com *Oniska* não restringe o encontro ontológico na poética de Faleiros, é certo que, sobretudo no livro “Ecos de Oniska”, ele oferece ao leitor uma pista a ser perseguida, mesmo que para embaralhar as coisas. No livro de Júlia, a maior exceção, em relação a este diálogo endereçado, está na primeira epígrafe – “*Nichi nichu bainguin*”, canto Shipibo – e do colofão da primeira reimpressão, por mim utilizada, que menciona o ensinamento do xamã Davi Kopenawa: “*São muito antigas as palavras, se renovam*

¹²⁵ Ou, como nos ensinam os versos de uma contemporânea de Hansen, Ana Estaregui: “ninguém está a salvo/ entre a neblina e o mar/ posso permanecer aqui/ sem precisar explicar/ os contornos, os perímetros/ *não há animal que finja ser o que não é/ nada pode ser forjado entre plumas ou escamas/ [...]*” (2022, p. 50, grifo meu).

o tempo todo”¹²⁶. Seguirei, assim, orientada pela agência indicial da ayahuasca, a fim de *imaginar* como ela se apresenta da poética de Hansen. Considerando esse pressuposto, mais um elemento se assoma.

A presença do ser vegetal, em *Seiva...*, muitas das vezes se dá pelo nome *planta*, sem determinar espécies. Este elemento, junto à presença de animais e minerais, aproxima a poética de Hansen da crescente discussão sobre poesia e natureza, contrastando o discurso poético e o pensamento racional. Que pese o fato de ser uma discussão que possa se espraiar para questão em torno das poéticas ayahuasqueiras em geral, escolho trazê-la nesse momento, uma vez que entendo ser a obra em que esse fio desponta de maneira acentuada. Acompanhá-lo, contudo, faz-se sem perder o que já foi alinhavado; isto é, sem deixar de buscar conectar os nós, percebendo como o encontro ontológico se delineia nos poemas de *Seiva veneno ou fruto*, transformando, com isso, a visão de natureza apresentada. Para tanto, primeiro, um passo atrás, a fim de olhar com mais cuidado para a relação entre poesia, animais e plantas.

5.2.1 Iluminando o cantar, vendo o poder ver

Em seu famoso ensaio *O animal que logo sou*, Derrida (2002) volta-se às contribuições da Filosofia sobre a natureza e, mais precisamente, *sobre* os animais. A inquietação, por sua vez, é motivada pelo olhar de seu gato, que o interroga no banheiro de sua casa. Derrida está nu e, levando em consideração aquele ser um gato de fato, e não a abstrata *categoria gato*, sente um mal-estar perante o animal. A vestimenta, ele diz, é uma dentre as tantas coisas “próprias do homem”; logo, a ideia de nudez, não compartilhada entre os seres (humano e gato), aponta para uma série de pares, prontos a separar as espécies. Assim, a roupa, em suas palavras, “pode imantar um número não finito de conceitos, a começar pelo conceito de conceito” (DERRIDA, 2002, p. 17). E, quando o animal o olha, invertendo a direção da operação (não é o filósofo que enxerga seu gato), é o abismo desse não finito número de conceitos que o autor mira.

Por esse motivo, os animais, em sua singularidade, apresentam-se a nós, humanos, num primeiro momento, como esse *outro*. Mais: eles são “o completamente outro que é todo outro mas que em sua proximidade insuportável, não me sinto ainda com nenhum direito ou nenhum título para chamá-lo meu próximo ou ainda menos meu irmão” (DERRIDA, 2002, p. 30). A proximidade, por seu lado, é constatada pela suposta familiaridade constituída nas relações domésticas (o gatinho que segue o *dono* até no banheiro), mas também na trajetória da filosofia

¹²⁶ Ximenes (2019, p. 5) chama a atenção para a paráfrase feita por Hansen (2018): “As palavras de Davi Kopenawa – em *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami* – são: ‘são muito antigas as palavras. Os xamãs as renovam o tempo todo’. Importava pensar essa paráfrase”.

e do pensamento ocidental, que, em geral, tem se ocupado desde o princípio com o chamado *mundo natural*, ao qual os animais pertencem. Ao afirmar não ter direito de chamar a esse outro de próximo, menos ainda de irmão, portanto, o filósofo quebra com essa pretensa familiaridade, reforçando a diferença abismal assinalada. Tal distanciamento é corroborado nas páginas seguintes, quando o autor agrupa os textos filosóficos e científicos como aqueles que se dedicaram a *ver* e *analisar* o animal, sem nunca deixarem ser vistos por ele.

O ato, diga-se, é amparado na compreensão de que os animais são seres desprovidos de linguagem e, tendo sido nomeados, são revestidos de uma mudez, que, diz o filósofo, retomando Walter Benjamin, enseja a melancolia atestada na natureza. Mais que a linguagem, para os filósofos com os quais Derrida dialoga – “de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas” (DERRIDA, 2002, p. 62) –, é a incapacidade de resposta que faz com que os animais não tenham as mesmas capacidades do ser humano, este ser que teria nomeado os outros seres e, com isso, arrogado para si a capacidade de resposta, como se exclusiva lhe fosse. Limitados por essa incapacidade, os animais passam a ser objetos a serem vistos, analisados, sem o direito de resposta. Mas, se essa é a história epistemológica da questão animal no pensamento ocidental, Derrida opõe a ela um outro tipo de discurso, capaz de inverter essa lógica, abrindo espaço para o dizer do *outro* – ou, para ser visto pelo animal:

Quanto à outra categoria de discurso, do lado dos signatários que são antes de mais nada poetas ou profetas, em situação de poesia ou de profecia, do lado daqueles e daquelas que confessam tomar para si a destinação que o animal lhes endereça, antes mesmo de terem o tempo e a possibilidade de se esquivar nus ou em roupão, eu não lhes conheço ainda um *representante estatutário*, ou seja, um sujeito enquanto homem teórico, filosófico, jurídico, em verdade, enquanto cidadão. Não encontrei, mas é bem aí que me encontro, eu, aqui agora, procurando (DERRIDA, 2002, p. 34, grifo do autor).

A inversão: poetas e profetas – ou melhor, *em situação de* poesia ou de profecia – são aqueles que, antes de tomarem para si a função de endereçar uma palavra (nome, conceito) a esse outro, *tomam para si* o que o animal lhes diz – endereça –, afastando-se, desse modo, da pretensa mudez aludida pelos filósofos. Derrida afirma não ter visto, em nenhum *homem teórico, filósofo, jurídico* tal disposição, que consiste, em último caso, em não se esquivar de tal endereçamento. Sobre essa inversão operada pela (*situação de*) poesia, trago as contribuições de Maciel (2007; 2021), que aponta, empreendendo uma procura similar à de Derrida, como a questão animal esteve presente ao longo da história ocidental, seja no pensamento aristotélico, seja na afirmação, já nos séculos XII e XIII, do bestiário como gênero, sendo este “um livro ilustrado, pseudocientífico e de caráter edificante, composto de descrições de animais reais ou fantásticos” (MACIEL, 2007, p. 199). Seguindo com a autora, um outro

capítulo se abre para essa relação entre humanos e animais, no século XVIII, com a imposição de um olhar objetivo e cientificista, que perdura, em alguma voltagem, até os dias de hoje. Tendo isso em vista, sobretudo a partir do século XX, percebe-se a irrupção de poéticas que divergem dessa trajetória, ao se colocarem “como espaços de reflexão crítica sobre aspectos literários, culturais e políticos dos modelos anteriores” (MACIEL, 2007, p. 200).

E, através de suas elaborações sobre a *zooliteratura* – sendo essa “o conjunto de práticas literárias (de um autor, de um país, de uma época) que privilegiam o enfoque dos animais, da animalidade e das relações entre humanos e não humanos” (MACIEL, 2021, p. 534) –, Maciel, ao olhar detidamente para o cenário nacional, aponta como a singularidade animal pode ser lida desde autores consolidados em nosso cânone – como nas obras de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Manoel de Barros –, sendo este um espaço já aberto pela produção de Machado de Assis – “que dedicou memoráveis contos, crônicas e passagens de romances à situação dos animais num mundo dominado pelo racionalismo cientificista” (MACIEL, 2021, p. 534). Ao trajeto desses autores, somam-se as vozes contemporâneas elencadas pela crítica, como a da poeta amazonense Astrid Cabral, “ao habitar o corpo do animal não humano e se deixar habitar por ele” (MACIEL, 2021, p. 537), da escrita híbrida de Sérgio Medeiros, com sua poética “voltada para os limites/liames entre mundos humanos e não humanos” (MACIEL, 2021, p. 537), ou a *Roça barroca* de Josely Baptista Vianna, obra a partir do diálogo ontológico com três cantos Mbyá-guarani, além de “uma coleção de 30 poemas de sua autoria, feitos a partir de pesquisas linguísticas e poéticas no campo das culturas indígenas¹²⁷” (MACIEL, 2021, p. 539).

Outro exemplo, para além dos trazidos por Maciel, é o livro *mugido [ou diários de uma doula]*, da poeta e antropóloga gaúcha Marília Floôr Kosby (2020)¹²⁸, publicado originalmente em 2017, e atravessado pelo seu olhar etnográfico, mas sobretudo pela sua experiência familiar. Tendo nascido em Arroio Grande, no extremo Sul do país, Kosby cresceu acompanhando o pai, veterinário, nos atendimentos aos animais, mais especificamente, às vacas, em seus momentos de parto. Revisitando esse universo, os poemas de *mugido* estabelecem o vínculo entre mulheres e vacas, percebido e vivenciado pela poeta. Em uma paisagem dominada pelas ações patriarcais, a zoopoética de Kosby coloca em primeiro plano o que as vacas enunciam, com seus mugidos – em rebanho ou na solidão do parto. Aliás, o livro é entrecortado por poemas em prosa, que

¹²⁷ Deixo registrado, ainda, mesmo sem possibilidade de desenvolver, o quão frutífero seria um olhar comparado entre o *Roça barroca*, de Josely Baptista Vianna, e *Caracol de nós*, pelos procedimentos criativos e pela experiência dos autores como tradutores.

¹²⁸ Marília Flôor Kosby (1984-) é doutora em Antropologia Social e publicou, em 2015, *Nós cultuamos todas as doçuras: as religiões de matriz africana e a tradição doceira de Pelotas*. Como poeta, publicou também “Os baobás do fim do mundo” (2011) e “Genealogia das mulas” (2022).

operam também como relatos de um atendimento a uma vaca em trabalho de parto. O animal, pertencente a outra família, instaura o dilema: os homens proprietários (pai de família e filho) querem que a vaca seja sacrificada, sendo freados pela mulher, Jaqueline (esposa, mãe), que intercede pela outra fêmea, não sem lembrar das dificuldades de seu próprio parto¹²⁹.

Assim, *mugido* é um exemplo de poética contemporânea que, tal qual dito por Maciel (2007; 2021), dá enfoque às vacas, em sua singularidade, tirando-as do confinamento que é serem vistas dentro de uma lógica que as abate, quando não literalmente pela agropecuária, ao reduzi-las a seres passivos – com homens manipulando seus corpos, para retirar leite ou um bezerro, sem lhes prestar maior atenção – pela dimensão do discurso. Em mesmo sentido, pela relação estabelecida entre mulheres e vacas, penso que, aqui, possamos perceber a inversão de direcionamento aludida por Derrida (2002), pois essas mulheres (vivas nos poemas) são vistas pelas vacas, afetam-se por sua subjetividade, repensando sua própria humanidade. Ou, como dito por Angélica Freitas, no posfácio de *mugido*, a zoopoética de Kosby faz como que leiamos os poemas “como quem presta atenção, de verdade, a uma fêmea de outra espécie./ Para se entender” (2020, p. 61). Logo, poéticas como a de Kosby demarcam a questão da espacialidade a partir da distância estabelecida pelo olhar com o outro animal, pela diferença e pela unicidade dos seres, sem reduzi-los a metáforas. Mas, para além disso, através da convivência com a cultura rural dos pampas, paisagem habitada, a poeta, assim como outros exemplos trazidos por Maciel – precisamente, a *Roça barroca* de Vianna –, aponta para algo que, entendo, escapa às ideias de Derrida.

Novamente, põe-se em relevo o encontro entre cosmovisões, ou mesmo de culturas que sejam marcadas por uma outra relação entre humano e não humanos – como a solidariedade entre mulheres e vacas. Como já visto, o pensamento de Derrida (2002) coaduna-se à crítica sobre os híbridos mobilizados para a constituição do pensamento moderno (LATOURET, 2013), aproximando os poetas (e os profetas) da função dos *especialistas da palavra* (COLOMBRES, 2010), ao, através de suas fórmulas encantatórias, serem capazes de *tomar para si* o que os animais *lhes endereçam*. Porém, algumas de suas premissas não são válidas, se analisadas desde uma cosmovisão animista. A *vestimenta* é um bom exemplo, pois, de acordo com o filósofo, sendo *próprio do homem*, denota a *nudez* do animal, sendo esse um dos tantos pares diacríticos que dá forma ao naturalismo ocidental. Seguindo as premissas das sociedades indígenas

¹²⁹ “Quando eu fui ganhar o Jefferson, eu não tive dilatação. Foi uma luta pra ele nascer. Eu quase morri’. Deitada sobre a vaca, Jaqueline desconfiava até do veterinário. O pai me conta depois que isso é comum de acontecer: ‘A Deise, lá da figueirinha, se torcia toda, quando eu fazia a injeção nos bichos parecia que era nela que eu estava fazendo’” (KOSBY, 2020, p. 47).

amazônicas, como visto em Viveiros de Castro (2013c, p. 367), contudo, as “roupas” são “formas corporais contingentes”, o que, por sua vez, está de acordo com a noção de sujeito avivada, sendo esta condição compartilhada entre humanos e não humanos.

Tem-se que, conquanto a diferença entre pessoa e animal se mantenha em ambas as miradas, esta não é da mesma natureza. Por conseguinte, se as contribuições de Derrida (2002) se fazem importantes, por auxiliar a compreender como o discurso poético distancia-se dos discursos filosófico, jurídico e científico acerca dos animais, entendo ser igualmente relevante considerarmos esse enunciado através do encontro de premissas, com suas divergências. Estas, por sua vez, não podem ser pensadas *a priori*, sem ser considerado o que se encontra, o que diverge. E isto, acredito, é válido para os encontros ontológicos conformados em torno do xamanismo, mas não só, como a poética de Kosby, com seus vínculos de aliança interespecífica firmados na solidariedade de gênero, circunscrita numa paisagem específica, demonstra. Essa introdução, e os exemplos nela contidos, ademais, serve para me aproximar dos poemas de *Seiva veneno ou fruto*, primeiro a partir destes não humanos que nos parecem tão próximos (ainda que de nós ocidentais divorciados, como afirma Derrida) – os animais.

Que elegantes!
Os animais.
Ah! deixar-se
pelos músculos. Viver
discreta entre as sombras.
Não se preocupar com folhagens
riscando, raspando, umedecendo
e rosnando levar vida! Correr
correr, correr. Descansar.
Entretanto eu aqui a entender
que não se conhece natureza
que nunca há paisagem
e é com isso que lentamente
nos pomos a acender
a brasa lenta desfazemos
em cinzas essa cultura. (HANSEN, 2018, p. 17).

No poema, o *eu*, aquele que *vê*, não são os animais, que, portanto, se constituem como um *outro*. Eles, em sua vida “discreta entre as sombras”, não estão sob o escrutínio de um olhar objetivo, que busca catalogá-lo. Pelo contrário, após a abertura em tom epidítico, revelando admiração, o fragmento citado do poema desvela o desejo de aprendizado – sobre como “rosnando levar a vida”. No encavalgamento deste ser animal, antes do entendimento, está a sucessão de ações – “[...] Correr/ correr, correr. Descansar”. Aliás, vemos o descanso antes de um entendimento transformado, tal qual encontramos na poética de Faleiros (2018) – ou, o descanso associado ao movimento que o precede, e não à letargia. O entendimento, central para

o poema, é declarativo: “não se conhece a natureza”, “nunca há paisagem”. Ora, esse conhecimento sobre a natureza aponta para “essa cultura” do final do fragmento, sendo uma maneira de referir-se, acredito, à tradição filosófica e científica abordada por Derrida (2002). Ao dizer que não há paisagem, então, a voz poética rompe com a separação entre o sujeito que vê e os animais, pois todos fazem parte de um só meio – ou mundo, ou malha. É a partir dessa compreensão que se coloca a ação: acender uma brasa lenta, capaz de fazer dessa cultura cinzas.

O restante do poema segue a proposta de transformação, seja pelas mudanças talhadas no corpo (“Quer dizer, ter pela cintura/ plumas, ser pela ampla/ ampliação dos rios com várzeas”), seja pelos atos, agora *humanos*, encadeados (“cantar, gritar, trinar/ febris (tão meus) compassos”). Assim, “Cobrir de penachos os ‘achos’”, suspendendo as pretensas certezas (“Não dizer nada/ nem saber dançar”). O aprendizado, com finalidade definida, conclui-se no verso final: “Esquecer, esquecer – lembrar”. Como se percebe, esse estabelece o paralelismo com outro verso, esse sim citado – “correr, correr. Descansar”. O recurso chama a atenção, para além de alguns elementos composicionais (como o rítmico, através da cesura antes do último verso, ora marcada com a pontuação final, ora com o travessão), pela equivalência semântica, em que *esquecer* se emparelha a *correr* e *lembrar* a *descansar*. Logo, me parece que os movimentos de transformação anteriormente presentificados podem ser lidos como um *esquecer*. À semelhança do descansar, o esquecimento, no poema, não leva a uma letargia ou ao esvaziamento, mas ao *lembrar* – ou seja, pelas cinzas, recordar de algo perdido.

O poema de Júlia Hansen se aproxima de poéticas como a de Kosby, mesmo que num primeiro momento essas pareçam tão distintas, por propiciar, ao menos enquanto lemos um de seus poemas, outra relação com os animais, em sua singularidade, sem assumir o seu ponto de vista. Mas, se, nesse horizonte de agenciamentos, poéticas como a de Kosby se encontram com a de *Seiva...*, entendo que haja uma diferença quanto a considerar o livro (e mesmo a poética da autora), estritamente, como *zoopoética*. Isto é, diferentemente do que ocorre em *mugido*, em que os poemas se enlaçam pelo universo fronteiro e a condição compartilhada entre vacas e mulheres, em *Seiva veneno ou fruto*, os animais não assumem semelhante protagonismo. Da totalidade dos poemas, nove explicitam, de alguma maneira, o reino animal – seja em sua singularidade (formigas, cavalo, mosquito), seja tendo em vista a coletividade (como na menção às manadas) –, não havendo um olhar mais detido nos animais, em específico.

Entendo que o fato de não ser possível ler a poética de Hansen como *zoopoética* se dê pela presença demarcada deste meio que não é paisagem, onde entes diversos (minerais, vegetais e animais) habitam e se relacionam. Tal malha relacional, inclusive, é expandida ao

cosmos, superando os limites do visível, ao menos a olhos nus – como se percebe em “Minha vida foi parar em outra galáxia/ e escrevo para resgatá-la” (HANSEN, 2018, p. 14). Dito isso, se os animais povoam essa poética, sem com isso a protagonizarem, acredito não poder dizer o mesmo sobre as plantas – como o próprio título do livro sugere. E, ainda que ambos, animais e plantas, possam ser *agrupados* como seres não humanos, o olhar do pensamento ocidental para eles não é idêntico, algo posto, de princípio, pela capacidade dos animais de se movimentarem e enxergarem – o gato *enxerga* o filósofo francês; portanto, ainda que não fale (foi-lhe tirada a possibilidade de resposta), ele *vê*.

Às plantas, com seu reino vegetal, foi relegado o rótulo da inércia: quietas, fixas, passíveis ao meio em sua placidez. Um estado *vegetativo*. Entretanto, como recorda Nascimento (2021), o *vegetar*, em sua acepção denotativa, tem sentido oposto, estando ligado ao movimento, por dar vida. O desencontro semântico inquieta, pois, ao se aproximar das plantas com interesse renovado, o que as ciências e a Filosofia têm encontrado são justamente as características do sentido dicionarizado do verbo. Coccia (2018), sobre essa questão, aponta para certo desprezo, por parte da Filosofia, pelo reino vegetal, que, para o autor, revela, em meio aos equívocos, uma postura narcísica do ser humano (ocidental), ao ter mais interesse pelos animais, precisamente pela semelhança neles encontrada. Perceba que tal afirmação não nega o anteriormente discutido, isto é, o caráter autoritário (posto que unidirecional) e exploratório assumido perante os animais. Ela apenas chama a atenção para como, quando nos voltamos à *natureza*, é nos animais que miramos, classificando-os como os mais *evoluídos*, precisamente por serem a nós mais próximos. A isto, Coccia (2018, p. 11) denomina como “padrão zoomórfico”, algo para o qual, em seus termos, Mancuso (2019) também se atenta, ao refletir sobre a consolidação dos organismos animais como modelo para encontrar soluções para problemas das mais variadas áreas.

A diferença é explícita: os animais e os seres humanos se organizam por órgãos, cada qual com sua função específica. Dessa forma, ações como ver, ouvir ou respirar são associadas aos órgãos por elas responsáveis, o que, obviamente, não ocorre nos organismos vegetais. Essa distinção, por sua vez, levou-nos à compreensão de que as plantas não teriam tais capacidades, algo que vem sendo contradito por pesquisas recentes, resgatando, em alguns casos, teorias abandonadas ao longo da história¹³⁰ (MANCUSO, 2019). Assim, fenômenos revisitados, como

¹³⁰ Um dos exemplos de investigações recentemente retomadas é acerca da resposta dada pela Maria Dormideira (*Mimosa pudica*) aos estímulos que fazem com que suas folhas se fechem. Entre os séculos XVIII e XIX, Lamarck e seu assistente perceberam, através de experimento, que a popular plantinha, quando diante de estímulos repetitivos, já não fechava suas folhas. Séculos depois, Monica Gagliano, pesquisadora da University of Western Australia, também interessada no comportamento das plantas, retomou o estudo de caso da *Mimosa pudica*,

o mimetismo entre as plantas, têm demonstrado que capacidades como a visão e o sentir estão presentes igualmente nos seres vegetais, com sua especificidade: “as plantas respiram com todo o corpo, veem com todo o corpo [...], sentem com todo o corpo, calculam com todo o corpo e assim por diante” (MANCUSO, 2019, p. 96). *Com todo o corpo* não é uma metáfora: as funções, não estando concentradas em um órgão, estão espalhadas por todo o organismo – fazendo com que as plantas tenham “uma arquitetura modular, cooperativa e distribuída, sem centros de comando” (MANCUSO, 2019).

A diferença, ainda, se desdobra em outra: como encarar os problemas apresentados pelo meio. Seguindo com Mancuso (2019), os animais, via de regra, fogem dos problemas – sejam eles a predação, a escassez de alimento, as condições climáticas etc. –, enquanto as plantas resistem, apesar dos percalços enfrentados, criando estratégias para tanto¹³¹. Resistem e são inventivas, porque, em sua arquitetura cooperativa, são capazes de estabilizar os sinais recebidos¹³², compreendê-los e, assim, adaptarem-se¹³³. Logo, as plantas acabam por estabelecer uma relação outra com o espaço, pois são “um corpo que privilegia a superfície ao volume”, sendo este, portanto, inseparável do mundo: “Ela [a planta] é a forma mais intensa, mais radical, mais paradigmática do estar-no-mundo” (COCCIA, 2018, p. 13).

Sem essa separação, o mundo é, em última instância, sua própria substância. Por essa maneira radical de se estar-no-mundo, Coccia (2018) afirma que as plantas colocam em causa muitas das certezas consolidadas pelas ciências naturais, em torno da “primazia do meio sobre o vivente, do mundo sobre a vida, do espaço sobre o sujeito” (COCCIA, 2018, p. 17). Ou, essa forma de estar-no-mundo das plantas se coloca como experiência radical, tendo em vista expressar intensamente o ligar-se das coisas na malha que é mundo (INGOLD, 2012; 2015), produzindo rastros, como os deixados pelas raízes. Igualmente, penso, abala o binômio sujeito/objeto, dado que o devir da planta, enquanto ser e posição enunciativa, não se dá pela

chegando à conclusão de que ela não só é capaz de se lembrar de uma experiência, como tal lembrança pode permanecer presente no organismo por mais de 40 dias – “muito tempo, se comparado aos padrões de duração da memória em muitos insetos, mas semelhante ao de vários animais superiores” (MANCUSO, 2019, p. 23).

¹³¹ Ou, como posto em versos pelo poeta português Daniel Faria: “E se quiséssemos queimar animais de grande porte/ Eles não regressariam. Mas a morte/ Das plantas é a sua infância/ Nova. Os caules levantam-se/ Cheios de crias recentes” (FARIA, 2016, p. 9).

¹³² Mancuso (2019, p. 99) refere-se aos “*sinais bióticos* (isto é, devido a outros seres vivos), como a proximidade ou o afastamento de outras plantas, a identidade de tais seres e a presença de predadores, simbioses ou patógenos, são todos fatores de estresses, de natureza às vezes complexa, que a planta não para de registrar e aos quais ela sempre responde de forma adequada”.

¹³³ Um exemplo trazido por Mancuso (2019), para ilustrar a capacidade adaptativa dos seres vegetais, é o caso do centeio, que, inicialmente, era identificado como erva daninha a ser eliminada. Muito semelhante às sementes de trigo e cevada, através do mimetismo, acompanhou como intrusa as demais sementes em expansão territorial, graças à ação do ser humano. “Tendo chegado a regiões com invernos mais rigorosos ou com solo mais pobre, o centeio mostrou suas qualidades rústicas, com a produção maior e melhor do que a do trigo e da cevada aos quais se juntara, e em pouco tempo os suplantou. O centeio se tornou efetivamente um cultivo doméstico” (p. 57).

nomeação (e distanciamento) de um objeto, posto que o mundo se funde às suas linhas. Para compreender melhor a quebra com a assimetria entre ser e meio, Coccia (2018, p. 13) lembra o ato de respirar, em que o ar “se torna conteúdo em nós, e, inversamente, o que estava contido em nós se torna o que nos contém”. Este ato, que nos mantém vivos, porém, ainda que ininterrupto, é menos radical, se comparado à capacidade autotrófica das plantas: isto é, a capacidade de transformar a energia solar em alimento – sem, como nós e os animais, depender de um outro ser para tanto.

O filósofo, ainda, ressalta que não se trata apenas de alimentar-se, mas de transformar “a matéria disforme e disparatada do mundo [energia solar] em realidade coerente, ordenada e unitária” (COCCIA, 2018, p. 15) – tratando-se, portanto, do *fluxo de materiais* que liga as coisas desde seus corpos. Nessa transformação, as plantas criam formas, mas, criar formas, para elas, delinea-se como “declinações do ser” (COCCIA, 2018, p. 18), tendo em vista que essas formas são seus próprios corpos – “uma indústria morfogenética ininterrupta” (COCCIA, 2018, p. 19). Aliás, sobre seus corpos – para além das sementes, que já trazem em si seu devir, dos ciclos das folhas, que ressurgem de tempos em tempos –, não há como não perceber a complexidade intrincada das raízes. A esse respeito, Mancuso (2019) aponta como, ainda hoje, faltam à ciência ferramentas para mapear e estudar o movimento das raízes, apesar de já se saber que “seu modelo de crescimento não é de todo caótico; na verdade, é perfeitamente coordenado e projetado para a tarefa que deve executar” (MANCUSO, 2019, p. 103), funcionando, diante do estudado pelo autor, como um “organismo coletivo”.

Poderia continuar descrevendo as incríveis (e, para nós, surpreendentes) capacidades das plantas, mas acredito já ter ficado explícito que, contrariando o acumulado nos últimos séculos, a percepção sobre o reino vegetal, para filósofos e cientistas, tem passado por profundas transformações. Nesse sentido, se os animais nos aproximam do abismo da existência, pela incapacidade de reconciliação diante da semelhança, as plantas nos exortam a sair de nossa inércia particular, materializada num olhar reificado sobre seus corpos, que ensinam sobre outra maneira de se estar-no-mundo – e, assim, ver, respirar, mover-se. Mas, se as plantas foram motivo de desprezo pelo conhecimento científico e filosófico, entendo que, tal qual ocorre com os animais (DERRIDA, 2002), se nos voltarmos aos poetas, a resposta será outra.

É nisto que aposta Nascimento (2021), ao refletir sobre uma *fitoliteratura*, caracterizada pelo autor pela existência de um “pensamento vegetal”. Ao definir o “pensamento vegetal”, Nascimento (2021) divide-o em cinco categorias: o que as plantas pensam de nós (aqui, o autor

engloba o que ele chama de “pensamento cotidiano”); o que nós pensamos a respeito delas; o que os cientistas dizem sobre elas; o que a literatura diz; e, por fim, “o que pensam as culturas não ocidentais sobre os vegetais” (NASCIMENTO, 2021, p. 84). Não chego a ter acordo com a divisão, que me parece querer traçar linhas distintas, sem interlocução, e, sobretudo, segrega em uma categoria particular o que pensam as culturas não ocidentais. Além de poder operar como guarda-chuva indistinto, a categoria se mostra insuficiente diante de poéticas como a de Faleiros e Hansen, entrelaçadas precisamente por esse encontro ontológico. E, se o recurso interpretativo pode auxiliar leituras historiográficas, ao narrar a história da fitoliteratura brasileira, não é menos provável que ela incorra numa estruturação sistêmica, como visto em Faleiros (2022b; 2023), distanciando do movimento operado pela virada ontológica.

Feita essa ressalva, dentre as contribuições de Nascimento (2021), detidamente para pensar essa *fitoliteratura*, está o resgate de nomes importantes para a poesia moderna, como Walt Whitman, com seu *Leaves of grass*; a valorização do mundo vegetal na obra de Clarice Lispector, tendo em vista a prioridade dada aos animais pela crítica – ao que Nascimento atribui o mesmo zoomorfismo narcísico apontado por Coccia; e a constatação da prevalência de autoras mulheres, quando se fala de produções centradas neste reino, como constata ao citar, dentre outras, as poéticas de Adriana Lisboa, Cláudia Roquette-Pinto, Ana Martins Marques, além de Júlia Hansen – chamando a atenção para como o mundo vegetal, em sua poética, extrapola o *Seiva...*, como percebe-se já no título de seu livro subsequente, *Romã*. Acrescento, refletindo sobre essa *fitoliteratura* contemporânea, a importância de se ter em mente não apenas a singularidade das plantas, em seus agenciamentos, como também a integração ao meio, fazendo com que as vozes poéticas a ele se fundam, transformando-se em sua substância. É o que encontramos, por exemplo, na poética de Leonardo Fróes, voltada igualmente à natureza e seus alumbramentos, como quando nos diz: “Espelho da natureza, o pensamento/ flui e, enquanto eu penso, ele se foi.// *Espelho, não; parte integrante/ da mesma imagem do horizonte*” (FRÓES, 2021, p. 389, grifo meu).

Tendo em vista essas considerações críticas, leiamos o poema abaixo:

Procuo no vento
a consciência das plantas.
Noto que o que se eleva
tem raiz. Recuo mil anos
para afirmar: mil anos!
E conquistar
o silêncio? Adiante.
Se está em algum lugar
a experiência dos deuses
mora nas frutas. (HANSEN, 2018, p. 16).

Aqui, o *eu*, sublinhado pelas suas ações, através dos verbos, é igualmente entendido por aquilo que não é – o outro vegetal, as plantas. Ao buscar *no vento* – na *atmosfera*¹³⁴ do poema – a consciência delas, afirma, de partida, uma visão que não corrobora aquela cristalizada, acerca da mudez e inércia do reino vegetal. Percebendo as afecções desse *eu*, manifestas na forma verbal, tem-se a sequência de três ações: procurar, notar e recuar. Movimentos que mobilizam os sentidos, a atenção se volta ao que, num primeiro momento, pode parecer contraditório: o que se eleva, tem raiz. Interessante observar como, ao procurar a consciência das plantas, o *eu* volta-se não às suas partes visíveis, como o caule e as folhas, mas ao vento, que a elas se liga – sobretudo a carregar as frutas que guardam as sementes, as mesmas com as quais nos encontraremos ao final da leitura – e as raízes, que sustentam a elevação dos troncos, com sua forma rizomática. Assim, se assumimos a posição enunciativa desse *eu* – movimento esperado do leitor, a emprestar sua voz pela leitura –, me parece que assumimos, por conseguinte, uma relação com as plantas que perpassa a premissa de que elas tenham consciência. Isto é, uma relação em que as plantas sejam um *ela*, e não objeto ou componente paisagístico a ser contemplado. Novamente, para emprendermos tal leitura, precisamos suspender uma correlação metafórica, dando contornos outros à noção de consciência.

O poema, entretanto, não delinea com exatidão o que é tal consciência, e sua caracterização se enreda à da própria procura do *eu*. Vejamos. O primeiro dístico tem sentido declarativo, como se estabelecesse a premissa que dá vida ao poema: a ação de procura e a consciência das plantas. Nos cinco versos subsequentes, as imagens se mesclam: o sentido de *o que se eleva tem raiz*, sendo associado à consciência das plantas, não deixa de caracterizar a própria busca, sendo relevante notar como a raiz divide o verso – ainda que separada pela cesura, o espaço de uma respiração – com o recuo temporal, aproximando as imagens e indicando que essa busca no vento não somente se faz no espaço, como também promove uma quebra com a linearidade cronológica. E é reafirmada a antiguidade, ao repetir os mil anos percorridos, nos lançando à anterioridade desses seres, fazendo com que sua consciência se delineie também por essa permanência que nós, enquanto humanos, não experienciamos. Ou seja, ao recuar mil anos, mesclando as duas pontas que enlaçam o poema (busca e consciência),

¹³⁴ Atmosfera, aqui, pensada pelo viés epistemológico, pois, como colocado por Coccia (2018, p. 117), “a verdade existe sempre sob a forma de atmosfera. É unicamente em sua mistura com o resto dos elementos que cada coisa encontra sua identidade: a atmosfera é mais verdadeira que a essência. [...] a natureza *atmosférica* do conhecimento filosófico se manifesta em sua forma e na impossibilidade de reduzi-la a um saber definido por um objeto, método ou um estilo específico que excluiria outros”. Assim, percebe-se a aproximação com o já exposto por Ingold (2012; 2015), ao trazer as *coisas de volta à vida*.

o *eu* me parece procurar ocupar esse lugar do outro; ou, melhor, desejar ocupar o lugar do outro, para como ele aprender, e não conquistar essa posição em definitivo.

O verso “E conquistar”, noto, chama a atenção não somente por ser o mais curto, destacando-se inclusive graficamente: ainda que esse *eu* ocupe a posição de sujeito no sintagma, é o único momento em que o verbo a ele ligado não se conjuga na primeira do singular. A dúvida expressa no encavalgamento dos versos, nesse sentido, faz com que a ação imperiosa perca força: conquistar o quê com essa procura? O silêncio? Sem ser uma afirmativa, ao ser apontado como possibilidade, uma vez mais nos é revelado um deslumbre dessa consciência, através da significação do silêncio desse outro – que, talvez, seja a única coisa a ser conquistada. Diante da dúvida, avançar, mas não como quem conquista, e sim como quem caminha, deixando rastros: “adiante”. Do movimento anunciado pelas ações à dúvida, seguida da continuidade da busca, o poema se encerra com uma imagem que é, ao mesmo tempo, pensamento: a experiência dos deuses e seu lugar de morada. De forma sutil, se estabelece uma correlação com o afirmado no início do poema: a consciência das plantas/a experiência dos deuses – ambas demarcadas por um ente outro, o vento, as frutas. Os deuses, que ainda não haviam sido mencionados no poema, aparecem nessa posição que não a do *eu*, sendo, portanto, esse *ele*, terceira pessoa do discurso, e, tendo em vista o movimento dos versos anteriores, se aproxima da outridade vegetal, ao serem apresentados pela sua experiência *habitada* nas frutas.

Através dessa rápida leitura, é difícil dizer que poemas como esse, que dão o tom de *Seiva...*, não corroborem o dito sobre essa *fitoliteratura*, no sentido de oferecer uma visão distinta da dos discursos científicos e filosóficos sobre o reino vegetal e seus seres. Ao mesmo tempo, se aproximam das contribuições contemporâneas, não somente ao suspender as visões cristalizadas – vê-se como o silêncio aparece, ressignificado –, como também pelo interesse diante do desconhecido, partindo da necessidade da busca, do conhecimento, pela ausência de certezas. Compreender tal imprecisão é central na leitura dos poemas de Hansen, pois entendo que ela opere como disparadora dessa zona de agenciamentos, que, como veremos, dá forma a um mundo luminoso, feito no lusco-fusco, em que os contornos não são exatamente bem-definidos. Por isso, ainda no intuito de entender essa busca, pela qual passa o protagonismo das plantas na obra, leiamos o poema a seguir, que estabelece um diálogo estrito com o anterior:

Eu quero ver o que o canto ensina a ver.
Curiosa capacidade das plantas de iluminarem o cantar
E assim fazerem o que não sabem fazer: cantar. (HANSEN, 2018, p. 28).

Apesar dos versos longos, é um poema conciso, formado pela enunciação do desejo – *ver o que o canto ensina a ver* – e pelo pensamento-imagem, ou, dialogando com o xamanismo

marubo, pelo *pensamento-desenhado*: a noção de que as plantas, ao iluminarem o cantar, fazem *o que não fazem, cantam*. E, se elas fazem o que não fazem, talvez o não fazer talvez esteja mais ligado à nossa incapacidade de ver – e *nossa*, aqui, operando uma conversão desse *eu* em *nós*, sem deixar de sê-lo, em seu desejo. É, portanto, pensamento-imagem, tendo em vista não poder ser traduzida como ideia racional, sobretudo se pesamos seu caráter sinestésico – as plantas *iluminam* o canto, dando à substância sonora uma característica ótica; e penso, aqui, na voz, antes da palavra. Sendo desejo, é também presentificação do desejado: o dístico dá a ver o que o *eu* deseja ver (deslocando-o), mas, sem encerrar a visão, deixando-a aberta, em sua plasticidade, esta continua sendo desejo, procura que não se encerra. É visão, sendo canto, porque perpassada pela luminosidade.

Retomando o diálogo não só com outras poéticas, como com as elaborações de Coccia (2018) e Mancuso (2019), pode-se pensar que tais ações assumam sentido metafórico, em que o cantar não seja de fato a ação da voz, mas expressão de ruptura com a mudez imposta, à semelhança da luminosidade, que pode ser entendida como algo benéfico sem ser, de fato, efeito ótico. Ou seja, se poderia advogar que, desde o diálogo com estes outros discursos, essa compreensão metafórica seria o que os aproximaria, num esforço de *desnaturalizar* o olhar *sobre* as plantas. Isto, por sua vez, não implicaria necessariamente na rasura ontológica, ao lermos a poética de Hansen. Não implicaria, portanto, a assunção deste ser vegetal como sujeito, dotado de agência. Por outro lado, ao assumirmos, nessa relação tecida pela crítica, o diálogo entre cosmovisões, trazendo a experiência da poeta com a ayahuasca, desdobrada nos procedimentos, como exposto ao lermos a poética de Faleiros (2018), o campo da significação se amplia, ao reforçar a posição enunciativa da planta e, por conseguinte, o poema como zona de agenciamentos.

Isto não significa que o diálogo comparativo com o conhecimento filosófico e científico seja interditado. Em outra direção, a ambivalência, uma vez mais, se faz frutífera, pois aponta para a possibilidade de relação e de pensamento *em conjunto*. Ou seja, a presença das plantas, na poética de Hansen, faz com que a crítica se enlace não somente a outras *fitopoéticas* e poéticas da natureza de maneira mais ampla, mas, na mesma medida, ao pensamento filosófico e científico contemporâneo, que se aventura ao buscar conhecer o universo vegetal. Logo, sem determinar espécies, apresentando este outro não humano a partir de suas afecções, os poemas de *Seiva...* convergem com o anteriormente exposto, sem, com isso, haver uma adesão aos discursos filosófico e científico, ou abandono do campo da criação poética (os poemas não se explicam). E, por mais óbvia que possa parecer a constatação, sublinho-a com o intuito de

indicar tratar-se de uma *imaginação crítica*, o que significa dizer que, sendo imaginação, não parte do vazio, mas das próprias condições colocadas pela malha enunciativa da área e pela leitura dos poemas. Assim, estendendo os fios a outros nós, é igualmente como imaginação crítica que se torna possível uma leitura em que a presença da ayahuasca seja considerada, ao ter-se em conta a zona de agenciamentos presentificada nos poemas do livro de Júlia Hansen.

Ainda, tendo em vista o debate já feito acerca dos encontros ontológicos em obras contemporâneas, tal como dos exemplos vistos, fica patente que não há que se fazer escolhas, entre uma ou outra mirada, sobretudo se considerado esse procedimento de criação *com o outro* como elemento que reúne as poéticas apresentadas. Mais: como apontado sobretudo pelo diálogo interdisciplinar com a Antropologia, o próprio pensamento científico contemporâneo tem procurado aprender através desses encontros ontológicos, imaginando outras perguntas, mas, na mesma medida, outras formas de produzir seus textos. Sobre o assunto, cabe a contribuição de Jeremy Narby e Rafael Chanchari Pizuri, que publicaram em conjunto *Plantas mestras – Tabaco e ayahuasca* (2022). O livro, fruto do diálogo dos dois especialistas – o primeiro, antropólogo, e o segundo, ancião do povo Shawi – sobre os dois seres vegetais, sem se utilizar de procedimentos discursivos como os verificados em *A queda do céu*, demarca a autoria e a posição ontológica da qual parte o discurso de cada um. Para Narby (NARBY; PIZURI, 2022, p. 95), o interesse em comparar as visões sobre o tabaco e a ayahuasca explicita uma aproximação empreendida pelos cientistas na atualidade, que “reconhecem que os vegetais percebem, decidem, aprendem, comunicam e se recordam. Talvez os pesquisadores não estejam prontos para personificar as plantas, mas acabaram se aproximando da visão indígena, que as considera como seres integralmente inteligentes”.

Este, aliás, é um nó que, conectando os estudos recentes e a visão indígena, sem dissolver suas diferenças, se percebe na poética de Hansen: as plantas são seres *integralmente inteligentes*, apresentadas na condição de professoras – ou, as que ensinam. Ressalta-se, ainda, que, conquanto a chamada personificação das plantas – ou, penso, a presunção de agência – não seja um consenso científico, nos poemas de *Seiva...* (HANSEN, 2018) é entendimento precípuo, apontando para a relação com as epistemes indígenas. Com esses entrelaçamentos feitos, desdobro a leitura crítica, considerando a relação de sentido estabelecido com as cosmovisões indígenas e sobretudo com a noção de *planta con madre*, que *ilumina* o cantar daqueles que a bebem, fazendo-os *ver* o que o canto *ensina a ver*, através das mirações. Partindo desse entendimento, o poema acima desvela a ambivalência semântica do nome do sujeito vegetal: sendo *planta*, e não *ayahuasca* ou *cipó* ou mesmo *vegetal* – o qual, no mais, geraria outro tipo

de ambiguidade –, me parece ter afecções próximas às da planta professora (performa como ela).

A escolha, antes de ser apagamento, traceja um rastro deixado pela bebida e seus mistérios, mas, também, pela agentividade do mundo vegetal como um todo, operando a aproximação do pensamento filosófico e científico contemporâneo. Sobretudo, para o que essa obliquação dos signos *planta* e *ayahuasca* (e, portanto, das posições enunciativas e suas consequentes abduções de agência) aponta é um procedimento poético em que, mesmo o que é definido pelo nome, apresenta um comportamento que é atravessado (pois atravessa) pelo mistério, ao qual, por ora, chamarei de uma indeterminação. É a partir dessa indeterminação – que, como mistério, não é menos mágica – que, acredito, possa-se pensar a poética de *Seiva...* como *fitoliteratura*. Isto é, entendo-a, assim, não por um percurso genealógico, pela cronologia estabelecida com outras obras que se dedicam de tão diferentes ao universo vegetal – ainda que o diálogo com elas sejam bem-vindo –, mas através da mirada ontológica, que permite, através da busca pelo aprendizado, rastrear as pistas deixados por esses seres, e o que eles são capazes de fazer no encontro ontológico traduzido nessa poética.

O que está em causa, portanto, são os rastros deixados, no corpo, pela *ayahuasca*, como numa dieta vegetariana, mas, na mesma medida, pelos seres vegetais com os quais se cruza, na cidade, na situação mais cotidiana, quando se está atenta ao mistério. Como diz a abertura de um poema de Hansen (2018, p. 39): “Estou sempre à espera de ver./ Vou na frutaria de olhos muito abertos/ vez em quando meus ombros se fecham/ quando muito chama a ver. Temem o fogo/ que se alastra entre estalos nas estruturas”. Ver *na frutaria*, assim, não me parece distante dessa visão iluminada pelo cantar, inclusive pela ação ótica estar, uma vez mais, vinculada ao desejo – “à espera”. O espaço, aliás, *muito chama a ver*, por estar repleto de frutas, como fogo que se alastra, fazendo dos estalos percebidos – mais pelos ombros que temem – um rastro que é, ao mesmo tempo, percebido pela visão e pela audição – dada a natureza de um estalo. E, se a confluência de signos leva à confusão, se assemelhando à paisagem da cidade – que não é paisagem, mas meio habitado – isto não deve, na leitura da poética de Júlia Hansen, assustar, pois, como esse mesmo poema avisa na estrofe seguinte: “A confusão tem algumas coisas para me ensinar.”.

Logo, penso na indeterminação, primeiro, como um rastro a ser seguido, a fim de pensar os encontros ontológicos como decisivos na criação poética de *Seiva...*, justamente porque, sem fugir a essa confusão, o *eu* nos poemas persegue igualmente rastros, os deixados pelos corpos vegetais, como afecção e ensinamento, mas, também, como forma de tracejar seu desejo: “Dias

desses/ ganharei outra velocidade./ Serei planta./ E hei de continuar/ iluminada pela água.” (HANSEN, 2018, p. 39). Digo rastros, pegando emprestado as elaborações de Derrida (2012), em seu ensaio *O que é poesia*, ao empregar a imagem de um ouriço fechado em si mesmo, rolando em uma autoestrada, para designar a poesia. A imagem: “o animal lançado na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola junto de si. Pode deixar-se esmagar, justamente, por isso mesmo, o ouriço, istrate” (DERRIDA, 2012, p. 2). Assim, o poema, tal qual o bicho, munido de seus espinhos, se lança aos perigos da estrada, da via aberta à colisão, produzindo um rastro, numa língua outra que não a nossa. Mas, se o poema, em Derrida, é esse bicho, com seu organismo espinhoso, o modelo das plantas (com as quais os poemas procuram aprender) é outro.

É outra a velocidade vegetal, é outra a forma de se relacionar com o meio. A planta, sendo o ser que habita de maneira radical o mundo, não deixa rastros iguais ao ouriço: não se lança sozinha; pelo contrário, une-se ao vento e aos pássaros para que suas sementes cheguem a novos solos, além do movimento rizomático das raízes, espalhando-se com profundidade por debaixo do visível. Nada poderia ser mais avesso a uma planta que o fechar-se em si. Sendo assim, sem deixar de ser verdade que os poemas de Júlia Hansen abrem espaço às pegadas dos animais, dizer que eles enfocam o mundo vegetal – buscando aprender com seus seres, pelos rastros deixados, uma forma de ser e de cantar – é dizer que, enquanto zonas de agenciamento, respondem ao tempo (à velocidade) desses seres, produzindo rastros específicos. Daí, a indeterminação, que não se limita a compreender o que se observa, mas volta-se ao próprio habitar o mundo. Habitar com a velocidade vegetal, e o desejo de aprender outra língua – que não a humana, nem a animal. Nos procedimentos que dão forma ao desejo, o encontro das cosmovisões.

5.2.2 A indeterminação como enlace ao meio: procedimentos de composição

Como apontado por Ximenes (2019, p. 78), as *bordas que envolvem os poemas* do livro de Hansen (2018), o canto Shipibo na epígrafe e a fala de Davi Kopenawa no colofão, já indicam a “agência política” dos “discursos ameríndios contemporâneos” na obra, o que abre à possibilidade de leitura crítica, partindo de outros referenciais ontológicos que não o ocidental. Também, o acesso a elaborações da poeta, como a que deu origem ao seu ensaio anteriormente referido, indicam a relevância não apenas da relação de Júlia Hansen com a ayahuasca, mas de como essa se desdobra em sua visão poética. A autora, com isso, aborda toda a preparação do corpo envolvida nos retiros vegetalista por ela frequentados, que passa pela ingestão do chá, mas, na mesma medida, pelo contato com outras plantas e pela dieta alimentar (com a proibição

de açúcar e sal), além dos movimentos que se dão no ritual (se sentar, deitar etc.). Nesse sentido, ela afirma: “o movimento e a força dos gestos adquirem uma velocidade vegetal” (HANSEN, 2017, p. 3), como visto no poema anteriormente citado. Uma transmutação corpórea que se sente, igualmente, na alteração dos sentidos. Em sua fala, o sentido da visão é retomado, demonstrando sua centralidade:

É importante marcar que, numa visão como esta, você não vê com os olhos, como se sonhasse, como seu corpo inteiro vê, seu corpo inteiro é. A sinestesia é total, a respiração nota o ser vegetal que me tornei, a visão mostra, os músculos são as fibras das plantas que sou. Tal dom da metamorfose eu só conhecia semelhança na literatura: se um verso diz, por exemplo, “a planta que sou respira”, quem o escuta, lê ou o escreve respira como planta (HANSEN, 2017, p. 4).

O corpo todo da poeta, no ritual com a ayahuasca, se modifica, através da integral sinestesia, ao ponto de se transformar num ser vegetal – *os músculos são fibras das plantas que sou*. Tal transformação passa pela transformação do sentido, da visão, que já não se concentra na ação dos olhos, e sim, a exemplo do visto nas considerações recentes acerca do mundo vegetal (COCCIA, 2018; MANCUSO, 2019), se espalha por todo o corpo. Entendido isso, acredito que o mais relevante da fala da poeta esteja a seguir, na comparação da *metamorfose* com os efeitos de um poema, através da leitura de um verso, que faz o que diz fazer. Primeiro, pois a afirmação expõe uma concepção do poema centrada em seus efeitos – *fazer ver*. Isto, por sua vez, se aproxima da concepção marubo das *palavras torcidas* (CESARINO, 2011) ou do *versejar* (FALEIROS, 2022a), não por ser a forma, de fato, de se comunicar com espíritos ou outras humanidades, mas por diferenciar-se da linguagem cotidiana, ao ser capaz de produzir determinado efeito. Ainda, é importante lembrar que, tal qual ocorre na poética de Hansen (cf. XIMENES, 2019), a visão e o corpo são igualmente centrais na cosmovisão marubo, estando intimamente ligados às noções de *eu* e de pensamento, tendo em vista o pensamento-desenhado, empajezado, contido nos cantos e nos ensinamentos dos duplos.

Segundo, porque, ao comparar com o poema, a poeta chama a atenção, também, à dimensão temporal. Ora, à semelhança da transformação propiciada pela experiência poética, que tem a duração (quase?) concomitante com a da leitura, a fala de Júlia Hansen (2017) sobre a transformação de seu ser em um ser vegetal, entendo, se refere à vivência ritual, não significando uma mudança de estados (e humanidades) permanentes – mas a ocupação transitória de um outro ponto de vista. Logo, acredito que esses elementos indiquem que a relação com as cosmologias indígenas – e, precisamente, as ayahuasqueiras – não se dê como forma para estabelecer intertextualidade direta com um ou outro texto, mas através do contato entre concepções em torno das palavras *poéticas/torcidas*. Com isso, explicita-se, por um lado,

o que vem sendo discutido com as considerações de Descola (2023), acerca da dimensão procedimental (e não representacional) das obras de arte que, em sua feitura, se valem do encontro entre cosmovisões. A poeta parte de sua experiência ritual e incorporada não para representá-la, mas a recoloca a partir de outro contexto enunciativo – o poema –, em que o corpo se faz igualmente central. Ou seja, se, como dito no relato, o corpo de Hansen assume velocidade vegetal, nos poemas, este traço se apresenta, ainda que enunciado como desejo.

Por outro lado, por não se tratar de uma representação do vegetalismo, ou um pastiche de cosmovisões indígenas, há que se pensar nessa zona de agenciamentos conformada pelos poemas, uma vez mais, pela sua *exterioridade*, marcada por um espaço-tempo que, sem ser comum a uma ou outra ontologia, permite o trânsito e produz efeitos próprios. Nesse sentido, percebe-se como, transpondo a esfera da representação, *Seiva veneno ou fruto* (HANSEN, 2018) aproxima-se das traduções de Cesarino (2011; 2013) e, sobremaneira, pela mirada da criação, dos poemas de *Caracol de nós* (FALEIROS, 2018). Uma outra aproximação possível se dá em torno da ideia de aprendizagem, uma vez que os poemas de Hansen conformam o desejo de *aprender com as plantas*. Sigamos essa pista:

Voltar a estudar, não sei
mais compor meus poemas.
Que alegria! Como quem viaja
pela estrada começar a fumar
seu próprio dom e ritmo.

Não havia superfície que não fosse
estilhaçada no caleidoscópio
e o olho da imagem continua
sendo o que se pode ver:

ramagens, dicionários, rachaduras
no concreto existindo deus!
a imaginação! Como gostaria
de poder ver o poder ver. (HANSEN, 2018, p. 13).

Esse é o poema que abre o livro de Júlia Hansen, sendo significativo seu primeiro verso. A necessidade do estudo não se dá como o início de uma ação, mas uma retomada, e se o objeto do estudo não é exatamente especificado, aquilo que o *eu* afirma não saber anuncia o objetivo da aprendizagem: compor seus poemas. Recordo que, tal qual afirmado na seção anterior, os poemas em *Seiva...* produzem essa dualidade concomitante: desejo e feitura (desejo ver o canto, produzindo o canto). Assim, considerando a posição deste poema na obra, talvez seja o caso de nos perguntarmos se o livro não pode ser lido como esse estudo, que é, na mesma medida, uma retomada. “Que alegria!”, por sua vez, é o estado de ânimo manifesto diante da tarefa que o *eu* se coloca – e a recorrência das exclamações também aponta para isso. Importante dizer: os

poemas que perfilam o livro, por vezes envoltos num tom meditativo, estão longe de abarcarem a melancolia ou o abatimento – e, nisso, se afastam dos movimentos de *oniska* anteriormente visto, tanto em Cesarino quanto em Faleiros. Novamente, a comparação, através do uso do *como*: estudar é como viajar, mas não uma viagem qualquer, e sim aquela (pela estrada) marcada pela ação de fumar *seu próprio dom e ritmo*.

Ainda, o verbo *fumar*, nessa leitura crítica, é importante, pois, conquanto não haja menção à ayahuasca, ainda que o nome *planta* assuma algumas de suas características, a ação que se vincula à viagem e, por extensão, à aprendizagem, remete-nos a outra planta de poder: o tabaco. Sem ser meu interesse me aprofundar neste poderoso ser vegetal (que é, também, uma medicina), cabe destacar sua centralidade em cosmovisões indígenas, de uso tão contrastante, se comparado com aquele feito pelo Ocidente, através dos cigarros industrializados. Como explica Rafael Chancari a Jeremy Narby (2022), o tabaco é uma planta professora, capaz de produzir visões tal como a ayahuasca – sendo o caráter alucinógeno da substância ainda um campo pouco explorado pela ciência. Além disso, baforar a fumaça do tabaco ritual ou aplicar o caldo preparado com a substância é uma das práticas de cura mais disseminadas entre as culturas indígenas amazônicas, sendo a planta associada à aprendizagem e ao conhecimento¹³⁵.

Por esse motivo, para além das epígrafes, considero que o verbo, já no primeiro poema do livro, seja uma pista importante desse diálogo entre cosmovisões, sobretudo pelos complementos – *seu próprio dom e ritmo*. Estes são responsáveis por desestabilizar nosso contexto significante: considerando as relações ocidentais com o tabaco, que no mais tem alto índice de uso abusivo (NARBY; PIZURI, 2022), em nada se relaciona com as ideias de dom e ritmo. Assim, ainda que não se saiba acerca dos usos indígenas da planta, o complemento à ação a transforma, ligando-se ao ato de aprender. Isto é, ganha atribuições advindas de outras cosmovisões, que, nós, leitores, apreendemos pela imagem poética conformada. Dito isso, o poema se altera na estrofe seguinte: com um aparente afastamento do eu, enfoca-se as superfícies, estilhaçadas desde a visão – ou seja, a assunção de um ponto de vista – através de um caleidoscópio –, o que faz pensar nesse estilhaçamento como um jogo de espelhos, pedaços de superfícies num diálogo ótico. Assim, *o olho da imagem continua sendo o que se pode ver*. Interessante: se a superfície é estilhaçada pela visão que passa pelo caleidoscópio, quem vê, em sequência, vê o olho da imagem. Tendo olho, ganha atributo de *gente*, pois vê de volta. A

¹³⁵ Algo para o qual os cientistas, agora, também passam a se atentar: “Cientistas confirmam que a nicotina pode melhorar a atenção e a memória. Ela aumenta o fluxo sanguíneo cerebral, libera glutamato, que reforça as conexões entre os neurônios, libera também noradrenalina, que concentra a atenção, e ainda ativa áreas do cérebro anterior que, supostamente, servem de base para a cognição” (NARBY; PIZURI, 2022, p. 37).

viagem, tomando o poema como um todo, não se faz sozinha, pois as imagens, elencadas no início do terceiro verso, não são paisagem inerte, olham de volta para o *eu*.

Por fim, os dois versos finais, retomando o enfoque no desejo do *eu*, revelam como esse estudo, essa viagem, sendo acompanhada de imagens, abre-se à imaginação, que se soma no *poder ver o poder ver*. A transitoriedade entre perspectivas é sublinhada, tendo em vista que o poder ver é capacidade deste outro, mas também a dimensão da aprendizagem, posto que o desejo não se delinea por ver, em si, mas por *poder ver o poder ver* – fazendo da repetição um elemento produtivo de sentido no poema, e na poética de *Seiva...* em geral. Uma vez mais, não parece ação simples. O que se pode ver é o olho da imagem, mas as imagens – *ramagens, dicionários, rachaduras* – não conformam uma superfície ordenada composta por entes de natureza símile. Interessante pensar, ainda, a ambiguidade semântica de *concreto* – podendo significar o cimento, de onde irromperia (ou viveria subterraneamente?) *deus*, ou o *concreto*, no sentido da materialidade, a realidade, e talvez o cotidiano (como a ida à fruteira), em que *deus* se manifestaria. A ambiguidade é produtiva, posto que nos impele à imaginação referida, desfazendo mais uma pretensa contradição – *ver e imaginar* não são ações díspares, opostas. E *deus*, aqui, vale dizer, não nos deve atrair à leitura de um signo cristão, pois, como dito em outro poema, “e por aqui todos sabem que os deuses vêm da América do Sul” (HANSEN, 2018, p. 43).

Pensando nessa relação caleidoscópica, me volto ao exposto por Ximenes (2019, p. 83), ao destacar que a transitoriedade, nos poemas de *Seiva...*, abre espaço a um “desacordo ontológico”, não havendo um “pressuposto universal compartilhado – um acordo sobre a semântica do signo ou uma pragmática codificada coletivamente”. A elaboração do autor é relevante, pois tange à indeterminação à qual venho chamando a atenção, revelando a dificuldade de apreensão semântica e pragmática. Tenho, contudo, algumas ressalvas, pois, desde a perspectiva teórico metodológica aqui trabalhada, tal desacordo – que é, antes, diferença – não produz exatamente este desencontro, que pode assumir contornos de incomunicabilidade. Voltando às elaborações de Wagner (2010), mais que acordos semânticos e pragmáticos, o que está em causa é a sobreposição de contextos mais ou menos análogos, o que me leva a crer que o processo de significação, nos poemas de Hansen (2018), não se dá apesar dessa indeterminação, mas, pelo contrário, através dela, posto que expõe como estes contextos são rearranjados. É a partir desse movimento que se pode pensar como as diferenças ontológicas criam os poemas enquanto “zona de interação reflexiva de dois referenciais” (CESARINO, 2011), fazendo com que os signos se desestabilizem, através da obliquação enunciativa. É o

que ocorre ao verbo fumar, como exposto, mas também através da abdução de agência das imagens, dispostas na malha poética de forma caleidoscópica.

Continuando com as contribuições de Ximenes (2019), o autor destaca, ao investigar a transitoriedade nos poemas de *Seiva...*, o uso dos pronomes, dos dêiticos, como em “desfazemos/ em cinzas essa cultura”. Assim, em seus termos, recoloca perguntas caras a esta investigação: quais são os agentes convocados nos poemas de Hansen e como eles se deslocam, conformando a malha poética, que é, também, esse mundo habitado. Ou, como visto na etnografia de Cesarino (2011): saber quem fala e de onde fala. Acerca dos pronomes, gostaria de me voltar, uma vez mais, à primeira pessoa do singular, o *eu*, como nesse poema: “No futuro estou antes/ o norte é o fogo./ O sul, o diamante./ Entre os gravetos/ espeto o mútuo./ Entre todos/ sou cintilante.” (HANSEN, 2018, p. 23). É um poema de afirmação, mas sem se ater a uma forma definida. O *eu* é caracterizado pela temporalidade que quebra com a linearidade, atualizando a anterioridade da existência no futuro; e os dois versos posteriores posicionam o ser em uma coordenada, entre o fogo e o diamante – novamente, um mineral se apresenta.

Assim, numa leitura inicial, é um poema em que o pronome *eu* – elíptico, mas presente já no primeiro verso –, aparece sozinho, o que pode ir na contramão da ideia de transitoriedade. Entretanto, o restante do poema, penso, se abre a outra leitura. Isolemos em quarteto para a leitura: “**Entre os gravetos/ espeto o mútuo./ **Entre todos/ sou cintilante.**”. O paralelismo entre os versos negritados evidencia o emparelhamento entre “os gravetos” e “todos” – e há que se pesar que *todos* não é *tudo* –, sendo o “entre” também conformado por uma ambiguidade – pode ser lido como indicador espacial, mas, na mesma medida, no sentido de “um dentre outros”. De sorte que, se a estrutura paralelística revela a agência de *todos os gravetos*, a caracterização do *eu* se deve ao outro par partícipe do quarteto, aproximando os verbos espetar e ser. Logo, sendo um poema de apresentação do *eu*, esta não se deve a um enfoque solitário no sujeito. Enquanto pronome, este *eu* se reconhece em relação aos outros (os gravetos), sendo sua caracterização dada pela ação (espetar) e seu caráter luminoso. O meio, por conseguinte, não é um espaço pelo qual o *eu* se desloca; em outro sentido, o *eu* é o que é pelo meio ao qual se enlaça, com os seres com os quais faz coisas.**

Outro aspecto que chama a atenção é como, nesse esforço de aprender com o reino vegetal, nos poemas de Hansen (2018), os seres, como os gravetos, permanecem como um *outro*. Isto é, conquanto a leitura nos permita abduzir a agência desses seres, a demarcação de um *eu* – e quando não de um *nós*, como no verso escolhido por Ximenes (2019) – faz com que esse trânsito perspectivo esteja instaurado, mais que a assunção definitiva do ponto de vista do

outro. Não é, portanto, um poema entoado pelo graveto, como não o era, na seção anterior, pela *planta*. Isto implica, a meu ver, na compreensão de que, nos poemas de *Seiva...*, a volta ao estudo para a composição poética não é indissociável da delimitação do ser, mas somente se essa for entendida em função do meio, dos *outros* que se apresentam. Buscando poder ver o que eles ensinam, fazer semelhante, adquirir velocidade vegetal. Talvez, penso, lembrando da *Série precária* de Fabião, sobre a qual falei no Capítulo 2: um movimento transitório que se faz de toque e troca, indissociável do meio; um caminho direcionado, e por isso imprevisível.

Percebe-se, com isso, que a indeterminação inicial se expressa por esse movimento de leitura, em que, primeiro, buscamos uma caracterização do *eu*, sendo instigados a olhar para este outro, convivendo com ele, a fim de depreender a sua ação, que, forçosamente, refaz o sentido do poema. Por isso, dizia no tópico anterior que a indeterminação se ligava ao mistério: a polissemia presente nos versos, entremeada a uma estrutura bem-definida que apresenta os sujeitos pelas ações, faz com que transitemos pelas posições enunciativas, convivendo com elas, num movimento incessante que se perfaz na leitura e na releitura. Não seria semelhante nossa apreensão da performance de Beuys, descrita por Descola (2023)? Não ocuparíamos, como espectadores da performance (ainda que por vídeo), o papel de pacientes, nos termos de Gell (2020), estando completamente implicados no acontecimento em curso? Não seria o caso de, pelo tempo de duração da performance, da imagem, convivermos com aqueles seres (homem e coioite), e mais, conviver com essa convivência, sendo instigados, pelas ações em curso, a abduzir a intencionalidade dos entes envolvidos? E não posso fazer perguntas análogas ao poema de Hansen? Sendo assim, definições abertas do sentido das coisas (como o cobertor do performer que é objeto de brincadeira para o animal), como o que é *mútuo*, expõem que o que está em causa é a negociação de sentidos em curso. Não é, portanto, uma questão de incomunicabilidade ou de desacordo.

Como último aspecto procedimental a ser destacado, gostaria de me voltar às metáforas. Novamente, recorro às contribuições de Ximenes (2019), como não poderia ser diferente, uma vez que o autor aborda diversas questões caras a esta investigação. Pensando na transitoriedade enunciativa e nas alianças firmadas com não humanos, o crítico, acerca dos poemas de *Seiva...* (HANSEN, 2018), afirma que: “Tratar os deslocamentos operados pelo evento de leitura *apenas como metáforas* seria também um modo de reduzir sua agência a algo limitado de antemão” (HANSEN, 2018, p. 111, grifo meu). Entendo que a ressalva se deva a uma visão sobre a metáfora como uma transposição de sentido que não envolve outro tipo de deslocamento, sobre o qual Ximenes (2019) procura se deter. Ou, penso, não é a indeterminação semântica em

função da conformação do sujeito lírico, ao modificá-lo, trazendo o objeto para o polo do sujeito (HAMBURGUER, 1975). Para constituir seu argumento, inclusive, o crítico recorre ao diálogo com Cesarino, ao caracterizar o “desacordo ontológico” nos termos de “uma abertura à reconfiguração do corpo, à escuta, à comunicação com o invisível” (XIMENES, 2019, p. 112).

Detecto um descompasso. Tendo em vista o acordo com a existência de uma transformação do corpo, além da comunicação sensível entre entes, abolindo com a separação com o meio, não acredito que isso esteja aquém da metáfora, sendo ela parte constitutiva dessa zona de agenciamentos. É o próprio diálogo com o antropólogo e tradutor, aliás, que corrobora a leitura, posto que a apreensão da metáfora não é menor, dado que sua ambivalência faz parte do processo de empajezar-se, transformando-se através do trânsito perspectivo. E isso porque as metáforas, como os demais instrumentos formais, não partem de premissas universalmente compartilhadas, pois tanto a figura de linguagem quando suas premissas são expressões ontológicas (DESCOLA, 2023). Assim, entendo que, em *Seiva...* (HANSEN, 2018), a metáfora produz deslocamentos, assim como o paralelismo, no poema anteriormente analisado, produz efeitos na imagem em que emergem os sujeitos perspectivados. Não se trata, cabe ressaltar uma vez mais, de atribuir um ou outro sentido à determinada metáfora, mas de ler a indeterminação como possibilidade de trânsito perspectivo.

Tenho sido entregue
às mais escuras
das noites mudas.
Que posso eu?
No entre desses espinhos?
Ando tão baixo
quanto as formigas
mas se arbusto não sou
por que tenho vivido
eu coberta de espinhos?
Da queda fez-se um ninho
maceradas folhas de sombra
abrigam o meu corpo.
É o esquecimento da terra.
Mas por que, por que
vesti-me de espinhos?
Si soy el temblor, o lugar
onde o trovão diz
EU é o meu peito
alargado. (HANSEN, 2018, p. 25).

Escolho terminar a análise com esse poema, pois, no conjunto, talvez seja um dos que possa ser lido, com maior facilidade, a partir de uma concepção lírica, em que o *eu* é modificado pelos objetos que se apresentam, sendo as metáforas – em sua obliteração de sentido – partícipes do movimento. Isto é, é um poema em que a sucessão de imagens, tais como as *noites mudas* e o *vestir-se de espinhos*, pode levar a essa leitura, como se as metáforas, num poema, pudessem

fazer isso e somente isso. Se assim o fosse, seria de se concordar que o trânsito perspectivo, nos poemas de Júlia Hansen, estariam para além das metáforas. Olho, porém, para a figura de linguagem com curiosidade, recorrendo para tanto à imaginação, seguindo pistas que embaralham os mundos referentes – mais uma aqui: *as folhas maceradas* – e entendendo o anteriormente discutido acerca da dimensão ontológica que delinea o procedimento poético.

O poema aponta para o dito anteriormente: a delineação do *eu* num movimento de reconhecimento e convivência com o outro, sendo estes marcados pela afecção, pelos modos de ser. Se, em *Seiva...*, as plantas podem cantar, nesse poema, a pergunta retorna em outra direção: que pode o *eu*? Ao questionamento, antecede a noite caracterizada pela ausência absoluta de luz e som. Partimos dessa ausência, para o surgimento dos seres, com os quais o *eu* se compara, pelos quais se interroga. Anda como a formiga, tão baixo, e, por mais que não seja arbusto, está coberta de espinhos. Paremos aqui, por um instante, concentrando o olhar nos versos 6 a 10, em que se localizam estas imagens. Quais são as possibilidades de leitura dessas metáforas? A formiga, por exemplo: numa leitura simbólica, poderia ser metáfora para um *eu* diminuto e organizado, fazendo com que se perdesse de vista a agência do animal, transformado em objeto. Em outra direção, centrando as agências compreendidas no poema, suspeitando das significações que nos parecem transparentes, voltar-se ao animal, imaginar seres que caminham de maneira semelhante, ainda que sejam perspectivas distintas.

Nesse diapasão, se a poética de Júlia Hansen parte desse encontro (e não desacordo) ontológico, é igualmente verdade que a crítica é fruto desse mesmo tipo de encontro, ao não se despir de sua cultura, tendo, pelo contrário, que reinventá-la. Daí também, a indeterminação. Ao trazer o debate para o campo da enunciação, a fim de pensar os deslocamentos perspectivos, chega-se a esse desdobramento da metáfora, que, sem deixar de ser uma, assume outra possibilidade semântica e pragmática. Ou, pegando emprestado o recurso de tradução utilizado por Cesarino (2013), penso que a indeterminação, provocada pela metáfora, pode se apresentar da seguinte forma:

Ando tão baixo

quanto as formigas

[com características atribuídas às formigas/à semelhança das formigas, junto a elas]

por que tenho vivido

eu coberta de espinhos?

[com martírio, dificuldades/com uma “roupa” de espinhos]

Trabalho plasticamente com o recurso de Cesarino, colocando-o em função do ponto apresentado: não sendo o encontro ontológico representado, a impossibilidade de determinação é o que permite o trânsito entre perspectivas, com a atribuição de agência a entes que, modernamente, seriam tidos como objetos. Sem desaparecer nossa “roupa de espinhos”, as barras, separando as leituras possíveis, são mobilizadas por não indicarem uma ou outro, sendo uma questão de perspectiva. Ou seja, é assumir, também na leitura crítica, a possibilidade de assunção de outros pontos de vista, que se fazem presentes no poema. Me detenho nessas metáforas, mas é importante dizer que o poema segue encadeando imagens, dentre elas a que este corpo vestido de espinhos é abrigado pelas folhas maceradas de sombra e o movimento, depois do andar, é dado pela queda. Significantes que são pistas, pistas que se embaralham, o ritmo também faz desconfiar, o reconhecimento do *eu* passa pela memória da terra. O verso de sintagma completo interrompe o fluxo marcado pelas dúvidas: *É o esquecimento da terra* – não há separação do meio.

Na errância trêmula, *el temblor*, reconhecer-se pelo que diz o trovão em seu *peito alargado: EU*. Como dito, a dúvida, a confusão, na poética de Hansen (2018), não é contrária à afirmação, a um apresentar-se que se metamorfoseia, numa busca constante de aprendizagem. O trovão, imagem certa, não deixa dúvidas da afirmação desse *eu*, que não parece palavra, voz articulada, antes barulho, estrondo. E, mesmo assim, diz, produz significação. O peito alargado é do mesmo corpo vestido de espinhos, e isso me faz pensar, uma vez mais, nessa transformação pela qual o corpo passa, ao longo dos poemas de *Seiva...*, assumindo outra velocidade, deixando-se tocar pela luminosidade das plantas. O *peito*, me parece, portanto, não uma maximização do *eu*, isolado e onipotente, mas *alargado* porque liga-se, transforma-se, como se afirma em outro poema: “Nós somos o fogo/ somos também o telhado/ em tantos jaguares aves/ em confins já fui/ transformada. E tive rumo.” (HANSEN, 2018, p. 31). O rumo é habitar o mundo, conviver com as coisas, os seres, ver e cantar, como forma de voltar a aprender.

Logo, ao passo que o livro de Júlia Hansen enseja a leitura enquanto *fitopoética*, aproximando-o das contribuições científicas e filosóficas acerca do reino vegetal, assim como de outras poéticas dedicadas a ele, é importante ter-se em conta que não se trata, recuperando uma metáfora aqui já utilizada, de aplicar umas “pitadas anímicas” aos poemas. Antes, compreender como, em sua criação, o que está em jogo são esses movimentos, empreendidos através da convivência com o outro e a abertura ao mundo. Sem ter caráter explicativo, as pistas do diálogo ontológico – que são a epígrafe e o colofão, mas também alguns signos e versos

como destacado –, assim como a ambivalência da imagem, são os fios que se soltam, enlaçando-se à imaginação crítica. Essa, que é obrigada a se transformar, assumir outras formas, a fim de tecer o que se imagina. Nesse sentido, se amalgama ao desejo compartilhado nos poemas, como extensão de seus próprios corpos: “Que a nossa canção se faça suficiente/ manta de lã luminosa” (HANSEN, 2018).

5. 3 Experiência e práticas incorporadas: modos de leitura

Relembro a fala de Faleiros (2022a), acerca da inclusão da dimensão da experiência na reflexão crítica, assim como o relato de Hansen (2017), ao explicar coisas que, no poema, não precisam de explicação. A experiência, como visto, pode, num primeiro momento, ser somente associada às práticas incorporadas, como os rituais vegetarianos em que os poetas estiveram presentes. Em outra direção, pensando a partir das elaborações teóricas já expostas, também o poema se realiza num contexto performático – a leitura –, que, apesar da sua voltagem específica, engaja o corpo completamente na experiência, que presentifica um espaço-tempo contíguo ao ordinário, produzindo os efeitos de presença (junto aos de sentido) (ZUMTHOR, 2014; GUMBRECHT, 2010). Assim, quando Hansen (2017) fala sobre a planta que respira no poema, ela não apresenta apenas um conceito, uma ideia em torno do discurso poético, como relata uma experiência sensível, como leitora – talvez, traduzindo o fascínio (GUMBRECHT, 2007) provocado pela poesia como visão daquilo que a imagem dá a ver. Ainda, como visto sobretudo nos procedimentos empregados em *Caracol de nós* (FALEIROS, 2018), a malha poética, como extensão dos corpos que se interligam em nós, não é indissociável da vida; pelo contrário, com ela se anima. Por isso, ter em vista a leitura como experiência, análoga ao ritual porque igualmente performance, não exclui o enlace a outras práticas incorporadas, aproximando do processo criativo outras vivências. Considerá-las, no exercício crítico, ademais, corrobora o ato de *levar a sério* a agência indicial da ayahuasca nos processos criativos, ainda que ela não seja representada morfológicamente nos poemas.

Nesse sentido, a leitura comparada das poéticas de Álvaro Faleiros e Júlia Hansen permite congrega alguns pontos em comum, a começar pela importância da experiência, sobretudo ao se focar os procedimentos que permitem aos poemas darem vida ao encontro ontológico em questão. Eles se aproximam, por conseguinte, do descrito por Descola (2023), ao serem suas poéticas delineadas pela tradução de determinados aspectos em seus próprios termos – o que, na poética de Faleiros (2022a), é articulado pelo *versejar* –, algo por vezes invisível, ao não responder aos critérios da representação. E isto não é menor, se comparado ao panorama apresentado no primeiro capítulo, pois demonstra uma diferenciação de obras como,

por exemplo, a de Pablo Amaringo, voltadas à representação das mirações. Além disso, propicia que se puxe novas dúvidas, como fios soltos, como uma possível comparação à plural obra de Perlongher – considerando o caráter representacional do *Auto* e sua distinção, em relação ao livro *Aguas aéreas*.

Ou seja, encontrar pontos em comum entre as poéticas não significa produzir uma síntese, que dê conta de resumir poéticas ayahuasqueiras. Em outra mirada, elas demonstram como, por serem atravessadas pela experiência, se abrem à unicidade do sensível, que é irrepetível de maneira exatamente igual. E isto, por extensão, expõe à crítica como os procedimentos utilizados para a abdução de agência vão depender, primeiramente, de uma relação estabelecida com os próprios poemas, que multiplicam o encontro ontológico. É imaginar, outrossim, modos de leitura. Considerando que cada leitura seja única, e que a crítica seja pautada pela leitura repetidas vezes, aprendendo pela repetição da experiência, que não se repete com exatidão, a compreensão do *animismo* no sentido forte é o que permite que as relações travadas com os agentes no poema extravasem suas linhas, produzindo efeitos no corpo e, por extensão, no mundo contíguo ao da performance. Isto significa dizer, ademais, que a abdução da agência não se dá somente pelos efeitos semânticos (de sentido) provocados pelos poemas, mas por aqueles experienciados como efeitos da leitura, sentidos pragmaticamente – o espanto, a melancolia ou o silêncio em meio a um mundo multipovoado.

É, em outras palavras, seguir rastros. Ou, seguindo a imagem de Stengers (2017), que, sem ser bruxa, procura sentir a fumaça sob as narinas, é vestir-se de espinhos, enterrar os próprios mortos, ser inseto, aprender com as plantas. Seguir rastros, porque, ainda que o diálogo entre cosmovisões se expresse de maneira sutil, a performance não é realizada sem um direcionamento – como visto no caso dos rituais xamânicos, mas igualmente em torno da ideia de *programa performático* (FABIÃO, 2013). Nesse caso, a leitura do poema, que com seus elementos constituintes abre-se à experiência que é a própria leitura. Por isso, tão luminosa é a abertura ao mundo nas poéticas de Faleiros e Hansen, fazendo com que as ações dos não humanos se coloquem, de uma ou outra maneira, em evidência. E as pistas se embaralham, conformando um caminho errático a ser perseguido pelo leitor. O trajeto colocado pelos poemas, assim, ao ser perseguido diversas vezes, pelas leituras reiteradas, revela o *acordo pragmático* do qual falava Faleiros (2022a), pois os enunciados poéticos, em sua ambivalência significante, produzem a possibilidade de aprendizagem *com o outro*, mantendo, a exemplo do trânsito xamânico, a ubiquidade das posições enunciativas, que, em circulação, não se

confundem. É orientado por rumo análogo, acredito, que o *eu* na poética de Hansen (2018), se metamorfoseando, mantém a relação de outriedade com o mundo, sem dele se apartar.

Ainda considerando essa presença indicial da ayahuasca, chama a atenção como ambas as poéticas rearticulam a ideia de aprendizagem, que não se faz presente somente no plano simbólico, como, sobretudo, pela realização enunciativa – como caminho percorrido, como estudo. Conquanto a planta de poder não se apresente com um de seus nomes nos poemas, essa aprendizagem que se radica no corpo – como expresso pelas imagens, mas também no *corpo do poema*, seu enunciado – e a compreensão do ensinamento como abertura ao mundo e seus seres, a mim me parece, retomam a dimensão epistemológica colocada pelo cipó. Isto é, a experiência sensível como maneira de produzir conhecimento, afastando-se de uma concepção solipsista, posto a experiência ser atravessada pelo reconhecimento e convivência com o *outro*. Assim, o enfoque dado ao corpo, produzindo o deslocamento perspectivo, circunscrito pela noção de aprendizagem, produz pensamento, mas não o da ordem da razão, antes próximo ao *pensamento desenhado*.

Com isso, entendo que o encontro ontológico nas poéticas de Faleiros e Hansen, a exemplo do discutido por Descola (2023), ao voltarem-se aos procedimentos, a esse aprendizado pelas afecções, recolocam, por fim, o problema de forma e fundo, exposto pelas distinções cosmológicas. Abrir-se a essa compreensão, contudo, passa, precisamente, pela reinvenção dos modos de leitura, pois, para tanto, o que a leitura dos poemas nos pede é trazer ao centro dessa experiência o corpo, metamorfoseando-se. Portanto, à semelhança do que as poéticas *ensinam*, não se trata de, na leitura crítica, buscar uma legitimidade significativa pela prática incorporada com a ayahuasca. Não é essa a experiência, sozinha, que constitui o movimento de leitura que aqui empreendo. É, sim, o movimento de *levar a sério* a leitura como experiência incorporada, procurando ocupar os pontos de vista que se fazem presentes nos poemas, ampliando os efeitos não apenas semânticos, mas também pragmáticos. Ou, deixar-se encantar, entre os efeitos terapêuticos e a velocidade vegetal.

Comecei esse breve fechamento falando sobre a importância de entender a experiência como fluxo dessa malha, em que se ligam eventos distintos – como um ritual com a ayahuasca e a leitura. Terminei dizendo que importa pensar a leitura como prática incorporada. Não é uma contradição. Desde a perspectiva da crítica, se a experiência com a ayahuasca não é o que legitima a leitura dos poemas, ela também faz do *meu peito alargado*. Isto significa dizer que, pensando nos termos da performance, a escrita crítica é disparada não somente por aquilo que os poemas performam, como também por outras práticas incorporadas. Esse movimento,

contudo, só é possível se, como Zumthor (2014), considerarmos a centralidade do corpo elemento comum aos dois tipos de experiência. Nesse esteio, assumindo a existência de um leitor (e não a leitura, como abstração), a escrita crítica, acredito, deva ser considerada de maneira análoga: ela existe, sendo índice de um sujeito – delineado pelo *feito* e pelo *fazer*. Para tanto, a noção de malha se faz pertinente, pois a relação estabelecida entre contextos enunciativos distintos (o ritual, a leitura), penso, não são pontos a se conectarem, mas, em outra direção, são linhas que se enredam, sendo essas conformadas por um fluxo contínuo de seres e imagens.

Com isso, quero dizer que, se eu não posso acessar a experiência ritual de Hansen e Faleiros com a ayahuasca, tampouco posso utilizar as minhas para explicar os poemas dos autores. Isto não significa que não tenha, também eu, experienciado efeitos que se podem chamar terapêuticos, ou adquirido outra velocidade. Se eu traduzo isto em meus próprios termos, nos termos da crítica, as imagens que os poemas apresentam adquirem sentido pelo que fazem. É ler o caminho morte nos poemas de Faleiros (2018), como quem, enterrando seus mortos, mantém a relação de outridade – ocupa-se o *eu* do poema, ocupando por extensão a posição parental, sabendo que este *eu* é um outro, sendo tal alterocupação transitória. Implicar o corpo nessa leitura, procurando rasurar os limites pragmáticos conferido pelo ficcional (NODARI, 2021) produz como efeito acentuar a percepção sensível de *oniska*; ou seja, ainda que sem saber o nome, estar atenta à melancolia que se apresenta nos poemas, conviver com ela, fazendo da leitura reiterada esse caminho tracejado.

De maneira análoga, penso na leitura do poema analisado de Hansen (2018, p. 28), que inicia com o verso “Eu quero ver o que o canto ensina a ver.”. São três versos, formando um movimento perspectivo que se delineia pelas ações de ver, iluminar e cantar. Ler esse poema, reiteradamente, em alguns momentos com pressa que se revela descompassada, em outros com curiosidade renovada, para mim, tem muito a ver com o que entendo como *velocidade vegetal*. As raízes do poema são de difícil percepção. Esses movimentos, como busquei demonstrar nas análises, são disparados pelos próprios poemas, pelo que eles fazem e pelos sujeitos agenciados. Habitar esses mundos e fazer disso exercício crítico passa por experienciar, por fim, o que produz os encontros ontológicos verificados nas poéticas, ao se abrirem ao sensível, manifestando de maneira *luminosa* algo tão próprio ao poema, como zona de agenciamentos múltiplos: o mistério.

6 FECHANDO OS TRABALHOS

Se houver tempo, devolve a poesia aos répteis.
Não leia como eles
a escrita rupestre: começa a duvidar das leis
que civilizam o bosque.

Edimilson de Almeida Pereira

Olhando para trás, quantos seres, sobretudo não humanos, se ligam ao cipó. Espíritos, animais, outras plantas, santos e mestres, duplos que são também xamãs. Me aproximo do final desse caminho, certa de que uma investigação que tenha como objetivo pesquisar *junto à ayahuasca* terá, forçosamente, que se relacionar com outros seres, repensando, por extensão, as noções de sujeito e agência. A isto soma-se uma cosmografia rizomática, pois estes seres estão *nos mundos*, de forma que não é possível pensá-los fora do meio, isolados de suas malhas de sociabilidade. Assim, como visto ao longo desse trabalho, não há como se estudar poéticas ayahuasqueiras enfocando tão somente a planta de poder, que, no mais das vezes, participando do contexto enunciativo em que a poética se expressa, não se faz nessa presente, enquanto signo linguístico. Sendo o trânsito característico, e sublinhando o empreendido para o contexto urbano a partir do século passado, a planta de poder é marcada por questões cosmológicas que se desdobram como questões poéticas, mas também farmacológicas, jurídicas (como a celeuma em torno da patrimonialização) e religiosas. Ainda, tendo em vista o protagonismo indígena em torno dos conhecimentos com o cipó, há que se considerar os trânsitos, as lutas e as estratégias dos povos indígenas.

Por compreender que esse contexto atravessa o recorte de pesquisa, que não busca se fechar em si mesmo, no Capítulo 1 procurei indicar tal abertura, ao apresentar a ayahuasca, recorrendo, para tanto, a usos e práticas (sociais e estéticas) que não aquelas com as quais dialogo mais detidamente. Isso, por um lado, fez-se necessário pelo próprio caráter da apresentação, sendo a bebida, de partida, marcada pela sua psicoatividade, mas também pelo distanciamento da episteme ocidental, expresso na noção de *planta professora*. Por outro lado, os exemplos trazidos revelam a importância do rito, na constituição de sentido da experiência e na aparição das poéticas. Nesse sentido, julguei ser importante discorrer brevemente sobre outras poéticas, como maneira de demonstrar que as reflexões em torno das quatro poéticas estudadas – as traduções de Cesarino, os hinos do Santo Daime, os poemas de Faleiros e os de Hansen – não perfazem uma síntese; ou seja, não é desejo dessa investigação que o comparatismo se converta em leitura panorâmica, capaz de sintetizar um fenômeno tão múltiplo quanto o das poéticas que ganham vida através da relação com o cipó.

Para além desses aspectos, o primeiro capítulo da tese cumpre mais duas funções que considero importantes: expressar a necessidade da participação e delinear perguntas a serem perseguidas. Junto aos cantos, à expressão vocal da planta, restou explícito que conhecer a ayahuasca passa, necessariamente, pela relação direta e incorporada com ela. Das cosmovisões indígenas ao uso feito pelos seringueiros do Alto Juruá, passando pelas observações etnográficas, me pareceu, através dessa mirada inicial, que imaginar um desenho de pesquisa que excluísse essa relação direta passaria por desconsiderar um aspecto epistemológico importante. E, se a experiência dos meus interlocutores não poderia ser replicada – o que, no mais, nunca figurou como desejo –, tal compreensão se apresentou em função de refletir sobre os *modos* de conhecer, e não como apreensão de um campo semântico e pragmático específico. Com base nesse entendimento, também, escolhi centrar minhas experiências nos trabalhos do Daime, certa de elas não significarem um balizador de leitura para outras experiências. Ao mesmo tempo, foi através delas (e de minha experiência pontual com a ritualística xamânica) que pude refletir sobre a experiência incorporada em alta voltagem, que é o ritual.

As perguntas às quais chego ao final do capítulo, por fim, não conformam um questionário a ser respondido, mas esse campo aberto às possibilidades, ao mesmo tempo que orientado pelo que as cosmovisões e culturas ayahuasqueiras, de uma ou outra forma, enunciam. As questões colocadas, como visto, ainda que específicas, se aproximavam através dos aspectos elencados, mas, igualmente, pelas relações entre cosmovisões distintas – como já anunciado com a produção do MAHKU e de Jaider Esbell –, e pelos novos atravessamentos advindos do contexto urbano – seja esse expresso pelos deslocamentos da Nova Era ou do vegetalismo, pelas pesquisas científicas, ou pela sistematização das religiões ayahuasqueiras. Igualmente, como atravessamento, e considerando o interesse poético, chama a atenção a presença da palavra escrita nesse universo precipuamente da oralidade. São essas as perguntas que me fazem, no Capítulo 2, esboçar um desenho teórico metodológico de pesquisa que, mais do que trazer respostas, propusesse linhas a serem perseguidas, tendo em conta os emaranhados tecidos desde a perspectiva assumida – a crítica literária.

Tenho de dizer, já que aqui a experiência importa, que encontro naquilo apontado na poética de Júlia Hansen (2018) muito do que foi fazer o desenho dessa pesquisa: uma alegria meditativa, por vezes, sóbria. O capítulo teórico metodológico, desde a dimensão da *feitura*, não se deu anteriormente, em relação às minhas experiências com a ayahuasca (o daime) ou às reiteradas leituras das poéticas e escuta dos hinos. Pelo contrário, muitas das proposições que subsidiam as reflexões do capítulo vim a conhecer tempos após essas outras ações em curso. A

concomitância temporal (pensando essa temporalidade de maneira alargada) importa, pois o movimento de pesquisa não se deu com a assunção de pressupostos teóricos previamente selecionados, sem para tanto contar com a participação da planta professora. Assim, as perguntas que abrem o capítulo – como pesquisar *junto* a este outro, compreendendo as diferenças, rasurando as certezas consolidadas – traduzem a inquietação que me acompanhou, quando da reflexão acerca das experiências com a ayahuasca. Ou seja, como fazer com que aqueles encontros, perpassados pela dimensão do ensinamento, fossem igualmente parte da construção de conhecimento que é a própria pesquisa?

Uma singularidade desse processo, recorro, se deu por, nos rituais, nunca pensar precisamente nas questões da tese. Ou seja, não houve momento em que eu tivesse acesso a uma resposta acerca do *como* ler uma poética ayahuasqueira, ou mesmo qual pergunta formular. Pelo contrário, as vivências com a ayahuasca me revelaram como, de fato, com o contato estabelecido com a planta professora, é bastante improvável admitir que as questões que se apresentam sejam colocadas apenas pelo *eu*, ou por sujeitos humanos. Nesse sentido, os enlaces dessas vivências com a teoria se deram através da memória, o que é, em si, já uma transposição do conhecimento incorporado – transposição que, neste caso, ganhou forma através da escrita. Com isso, as experiências *ao vivo* com a planta de poder, para além de exortarem esse movimento, recolocaram a esta investigação a questão do contexto e da criação de analogias significantes, aproximando-a da noção de *invenção da cultura*. Tal processo de invenção, de acordo com o exposto por Roy Wagner (2020), faz parte do estar-no-mundo de todo e qualquer sujeito (que não se pode furtar de inventar incessantemente sua cultura), mas, igualmente, da consolidação de consensos que se revestem de suposta naturalidade, através da sobreposição (quando não reificação) de contextos análogos.

Sendo assim, dizer que as experiências importam no desenho da pesquisa, sendo parte das reflexões teórico metodológicas, convivendo ambas temporalmente, é, acredito, apontar para essa dimensão do sujeito-crítico que cria/inventa a partir da sua escrita, mas, que precisa inventar, na mesma medida, esse contexto mais amplo, no qual se insere com seu discurso. Aqui, a crítica literária. Assumir o enfoque à área, ademais, teve como objetivo explicitar em que perspectiva se deu o diálogo interdisciplinar tecido com a Antropologia, tendo em vista a ciência apresentar necessidade símile, em relação às analogias feitas, operando uma transformação do estado das coisas e deslocamentos enunciativos. É pela captura desse traçado, em que as coisas comunicam, modificando umas às outras, mas sem apagar as diferenças, que o texto se aproxima da noção de *malha*, como exposta por Ingold (2012; 2015). Se as coisas

não são unidades acabadas a se conectarem numa rede, sendo a vida estabelecida pelo *vazamento* desse fluxo de materiais, produzindo novos nós pelas linhas que escapam, cada ponta desse feixe que constitui a pesquisa enquanto *coisa* – e mais que a pesquisa, sua escrita – a atravessa, dando forma ao campo de possibilidades, para que os agentes que aqui falam se apresentem e sejam reconhecidos enquanto tal.

Por esse motivo, a pesquisa buscou *fazer* uma leitura crítica das poéticas em diálogo, mas, igualmente, refletir sobre essa *feitura* – o processo de pesquisa e escrita. Do ponto de vista do *fazer*, a preocupação que primeiro se apresentou foi como ler poéticas de cosmovisões que não a ocidental, preocupação essa que se coaduna ao dito por Goldstein (2019) acerca da necessidade de os estudos de arte considerarem as categorias nativas, levando a sério seus interlocutores. No caso das poéticas ayahuasqueiras, devido à relevância do xamanismo, a compreensão do perspectivismo e sua noção de sujeito, da ideia de mito (VIVEIROS DE CASTRO, 1996; 2006; 2013a; 2013c) e as contribuições específicas d’A *queda do céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015) se fizeram importantes. O trânsito perspectivo, ademais, foi o fio enunciativo perseguido, para pensar o que fazem os sujeitos no regime poético, para além da definição histórico-cultural de poema (e da arte em geral). Somado ao debate acerca do perspectivismo ameríndio, pela diferença em relação ao binômio natureza/cultura, e à definição desse regime poético, tendo em vista sua função e funcionamento, as contribuições de Gell (2020) e Descola (2023) foram centrais.

O conceito de agência, sua dinâmica relacional e inferencial, junto à existência do paciente, nos termos de Gell (2020), somado às reflexões de Descola (2023), acerca da ideia de figuração (e não obra de arte), assim como desta como multiplicadora ontológica, foi o que me permitiu traduzir o problema comum a meus interlocutores, tão distintos entre si. Para além das noções em torno do xamanismo, pelas questões colocadas pela agência e pelo campo enunciativo busquei apresentar a discussão em torno do poema, criando um contraponto ao consolidado pela lírica moderna, ao me afastar do campo simbólico, aproximando-me do enunciativo, a fim de chamar a atenção para os deslocamentos pronominais e a função mágica da linguagem (NODARI, 2023). Agência e campo enunciativo, sendo os aspectos enfocados, retomam o *fazer* e a *feitura* na pesquisa, pois não se limitam ao exercício crítico, *vazando* em outras práticas.

É certo que, na leitura das traduções de Cesarino (2011; 2013), suas reflexões etnográficas – somadas às outras ao longo da tese, dedicadas ao xamanismo – impelem o leitor a fazer uma leitura em que os sentidos estejam atentos à agência deste *outro* não humano. No

ritual, isto se dá através da cosmografia marubo, permitindo o deslocamento perspectivo dos sujeitos e a comunicação interespecífica. Os recursos formais dos cantos não estão dissociados dos efeitos pragmáticos dos enunciados, posto o paralelismo prolongar as imagens, sendo eles responsáveis por virtualizar o espaço-tempo do mito, por exemplo, e as metáforas expõem, por serem *palavras torcidas*, a obliquação do sentido, que se deve à obliquação enunciativa. As traduções, como visto, não se confundem em objetivo com os cantos, mas, conformando uma *zona relacional* marcada pela exterioridade, porque pela equivocação, pedem ao leitor movimento análogo, traduzindo em seus próprios termos os sentidos em negociação. Nesse sentido, tendo a tradução do antropólogo um diálogo bem-definido com uma cosmovisão específica, parece esta ser a poética em que se percebe de maneira bastante nítida a viabilidade de leitura a partir dos termos propostos por Gell (2020) e Descola (2023).

O processo, se pensado para a relação com a poética daimista, os hinos, se transforma. Primeiro, pois o animismo, nesse caso, só pode ser tomado no sentido forte – isto é, como parâmetro ontológico em que a subjetivação dos entes se expressa de maneira radical. Isso porque, apesar da relação genealógica da religião com conhecimentos indígenas (pelo uso da bebida, inclusive), deixando marcas simbólicas, sua doutrina é delineada pelo cristianismo popular, assim como pela influência das religiões afro-brasileiras. Logo, as agências aliançadas nos trabalhos daimistas e a formação da corrente espiritual não podem ser apressadamente pensadas nos termos do xamanismo, o que corrobora, acredito, o diálogo sobretudo com Descola (2023), ao considerar a agência em imagens de distintas ontologias, sendo sua existência o elemento comum à figuração. A elaboração ainda me auxiliou a refletir sobre as *mediações* existentes, garantindo a efetivação das ações dos seres – o que, no mais, também se apresenta como distinção, em relação ao xamanismo ameríndio. A mediação, diga-se, que se fez igualmente importante para pensar nessa zona de agenciamentos para além dos entes nomeados expressamente nos hinos.

A abdução de agência, em relação aos hinos, se entremeia a duas experiências. Pela escuta reiterada dos hinários, o campo semântico muitas das vezes se sobrepôs, ainda que episódios em que os efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010) sublinhados (por um arrepio, por exemplo) não sejam incomuns. Isso significa dizer que, para além das presenças inferidas nos hinos – inferência essa amparada pelo que *fazem os hinos*, de acordo com seus adeptos –, ao refletir sobre as agências aliançadas, na escuta, acredito ser comum sermos atraídos pelos entes nomeados – como *Papai Paxá, a Virgem, São Miguel, o Professor dos professores* etc. Percebê-los na posição de mediadores, ademais, é ampliar a mirada, ao ter em vista que os

poderes destes entes se dão numa espacialidade demarcada – *da terra ao astral* –, o que multiplica as possibilidades de significação. Nos trabalhos, penso, voltando à minha pouca experiência, a correlação de sentido e presença se inverte – e invertem-se os controles, nos termos daimistas (REHEN, 2007). Se invertem, pois, inicialmente, a significação inferencial não se deve pela presença do nome em si, mas pela transformação apreendida no/pelo corpo, a partir da virtualização de um outro espaço-tempo.

Falar sobre o que os hinos evocam nas experiências incorporadas, portanto, passa pela apreensão e transformação do corpo, dos efeitos pragmáticos, da sinestesia dos sentidos. E, se para os antropólogos, como posto por Ramos Filho (2016), a questão simbólica, em suas vivências, se traduz, por exemplo, em dúvidas em torno do fardamento, apontando para a relação instituída entre os controles etnográficos e os daimistas, a questão dessa tese – da crítica literária – é outra. De acordo com o visto em Rehen (2007), mesmo no recebimento dos hinos, não é certo que o adepto saberá quem o envia o cântico. Assim, os hinos enquanto zona de agenciamentos, apesar de contarem com uma miríade de seres nomeados e apresentados, são atravessados por sujeitos por vezes indeterminados – sendo sua natureza explicada pelo espaço, pois quem envia os hinos são seres do astral. Tal indeterminação, entendo, não se limita ao recebimento dos hinos: nos trabalhos do Daime, não há o prolongamento das imagens nos termos do xamanismo, apesar do paralelismo muitas das vezes existente, e o contato com os outros seres (inclusive com o que não se consegue nomear) se dá pela participação na corrente espiritual – pela presença no trabalho, pelo trabalho espiritual.

Assim, se o que os *hinos* fazem não está apartado do ritual, do contexto que excede a enunciação, como posso comparar os efeitos da experiência incorporada e de escuta das gravações/leituras? E, tendo em vista a discrepância entre a ênfase alcançada pelos efeitos de sentido e de presença nas experiências, como pensá-la? Existe um movimento de criação, através de analogias, já aí – sobretudo se pensarmos que se coloca questão análoga, ainda que respondendo a outras premissas, à tradução de cantos orais xamânicos. Para responder as perguntas, junto à performatividade do enunciado poético, julguei necessário trazer algumas contribuições do campo da performance, como a própria noção de produção de presença (GUMBRECHT, 2010), aqui aludida através de seus efeitos. Isso se deveu à necessidade de criar homologias não entre as representações, mas entre o que será comparado. Ou seja, os efeitos de presença também fazem parte da nossa experiência com o enunciado poético, caracterizado pela função mágica da linguagem, ainda que se expressem de maneira distinta. Trazê-los à leitura crítica, por sua vez, significa admitir que ela – que não é ausente de atos

incorporados – conforma o contexto e a performance que envolve o enunciado, ainda que ele não o resuma (ZUMTHOR, 2014).

Perceba-se que esse entendimento, que permite comparar cantar os hinos num trabalho com escutá-los em casa, é o que possibilita comparar enunciados poéticos tão distintos, em relação às cosmovisões aliançadas, ainda que tenham em comum a presença da ayahuasca. Os cantos marubo, os hinos do Daime, e tantas outras poéticas orais, acredito, têm de ser comparadas, portanto, com o cuidado atribuído por Descola (2023) à figuração, ao apontar os elementos formais/morfológicos e pragmáticos como estritamente ligados à ontologia que multiplicam. É nesses termos que se pode pensar o que fazem os poemas aqui lidos, por um lado atravessados pelo naturalismo e sua lírica, e, por outro, parte do movimento empreendido por tantos artistas que entendem a obra de arte como possibilidade de encontros ontológicos. Logo, se a abdução de agência num ritual responde a seus próprios termos, a depender das premissas em jogo, isso também vale para quando da leitura de um poema. Novamente, o corpo é colocado no centro das reflexões, pois, com isso, tem-se que, através dessa malha-mundo, é difícil falar sobre os efeitos de presença da leitura de um poema sem que isso extravase ao campo da experiência.

Por esse motivo, na leitura de *Caracol de nós* (FALEIROS, 2018) e *Seiva veneno ou fruto* (HANSEN, 2018), fiz questão de dar destaque a eventos que extravasavam o acontecimento de leitura – como a interlocução com Álvaro Faleiros – e, também, trazer para a análise uma identificação dessa espécie de velocidade vegetal que é adquirida com a leitura reiterada. E, nesse momento da tese, chego à conclusão de que, se é difícil traduzir os efeitos percebidos numa poética que se realiza num ritual, oralmente, não é mais fácil falar sobre as percepções incorporadas no ato da leitura – e, em específico, quando este é orientado pelo ato crítico. Creio que isto se deva ao fato de a dificuldade ser a exposta por Faleiros (2022a): trazer a dimensão da experiência ao debate crítico, como maneira de refletir acerca da feitura dos poemas, mas, igualmente, penso eu, pela percepção e os efeitos apreendidos. Sobretudo, sendo os poemas lidos criados a partir desse encontro ontológico – o que mobiliza conceitos e concepções que não as naturalistas, como o *versejar* –, inventar modos de leitura que sejam capazes de propor novas perguntas, com o cuidado de não reduzir os enunciados e a relação entre as cosmovisões a representações, parece ser um trajeto proposto pelas próprias poéticas.

Dizia da alegria meditativa que atravessou essa pesquisa, com seus encontros. Se a necessidade de pensar o contexto, em especial ao estudar os cantos xamânicos, já estava exposta, são as minhas experiências incorporadas que rasuram essa necessidade, posto os

efeitos de presença serem incontornáveis. Não há, nesse sentido, exatamente um antes e depois – e se é verdade que dúvidas apresentadas a partir da leitura não se expressaram com sua forma definida ao longo dos trabalhos daimistas, não posso dizer o mesmo sobre o conhecimento aprendido nesses rituais, que retomaram diversas vezes, como interrogação ao que lia. É pelo interesse nessas transformações, que gravitam em torno desse regime poético, que diferencio as apreensões dessa investigação com as de Ramos Filho (2016). Ou seja, apesar de os elementos simbólicos serem convocados à leitura crítica, ao meu interesse recair sobre a enunciação e os agentes nela presentificados, a experiência que interrogo não é a etnográfica, mas a de leitora/participante da performance – esta que preciso ocupar, a fim de abduzir as agências envolvidas no enunciado performado.

Considerando os aspectos elencados, três breves observações. Primeiro, como observado por Stengers (2017), a pesquisa *junto* a outros não humanos, envolvida numa espécie de processo de cura, envolve rasurar a matriz narrativa que delinea *nossa* epistemologia. Assim sendo, os tensionamentos acima descritos, acredito, visam desestabilizar o caráter predatório da escrita (de nossa cultura grafocêntrica) (CARAVERO, 2011), não por desconsiderá-la, voltando-se a outros *objetos* – mais *puros*, ou *autênticos*, ou *primitivos e coletivos* etc. Em outra direção, entendo a rasura enquanto reencantamento, ao *trazer a escrita de volta à vida* (INGOLD, 2012; 2015), ao devolvê-la a seu fluxo de materiais próprio, como parte dessa malha formada de nós de fio. Quando falo da escrita, contudo, não me refiro à escrita dos poemas, pois estes já estão imersos nessa malha, ainda que tentemos isolá-los para escrutínio. Isto é, apesar de, no movimento inferencial que conforma a abdução de agência haver a pressuposição de um sujeito na posição de paciente – conformando a relação (GELL, 2020) –, essas possibilidades de aliança, que só se efetivam com a leitura, são colocadas pelos poemas – pela extensão de seus próprios corpos, como os fios da aranha. Assim, o poema é um outro, na medida em que é uma zona de agenciamento em que circulam as posições enunciativas – a do *eu* e a dos *outros* –, sendo, portanto, expressão dessa malha em que as coisas se ligam.

A escrita da crítica, por seu lado, ao se ver apartada dessa reunião, assistindo-a de fora, é que se percebe desvitalizada, pois busca estabilizar pela semântica uma forma que se caracteriza pelo movimento. Se este desejo de movimento não escapa dos possíveis deslizos, equívocos e incompreensões, é certo que ele investe contra, em alguma medida, a segregação operada entre o poder ilocucionário do discurso jurídico e do ficcional (NODARI, 2023). Logo, não se trata de *acreditar* que os poemas de Faleiros e Hansen evoquem seres que não os humanos, mas de rasurar os limites impostos pela ideia de ficção, levando a sério que, à

semelhança da Virgem, que necessita de condições específicas para que sua presença e poder se expressem, sendo o ritual a conformação desse campo de possibilidade, os agentes dos poemas necessitam da virtualização desse mundo existente pelos seus próprios enunciados, o que ocorre pela leitura. Trata-se, por óbvio, de uma analogia, que, se não responde a grandes impasses, procura colocar novas perguntas.

A segunda observação é como essa rasura produz rastros. Afirmar que a pesquisadora tem um corpo, e que a leitura só é possível porque há, antes, um leitor (ZUMTHOR, 2014), passou por questionar como seria delineada essa presença na escrita. Novamente, as pontas se conectam, pois, se a questão do sujeito se desdobra em seu aspecto pronominal, e por extensão dêitico, o *eu* que aqui escrevo é enxergado da mesma maneira. Não se trata, assim, de usar a pessoa do discurso de maneira deletéria, ou com o objetivo de encerrar as possibilidades de significação. Pelo contrário, se o que as poéticas operam, cada uma a sua maneira, é um deslocamento enunciativo, a escolha pela escrita nessa pessoa do discurso se revela como o mesmo desejo de participar da reunião. Assim, este *eu* que escrevo, inserindo-se na circulação das posições enunciativas, traduz a aliança pretendida, apontando, na mesma medida, para a espacialidade, pela qual se deslocam os sujeitos aqui em relação. E, se se pode pensar que o caráter pronominal não apaga a existência da pessoa biográfica, há que se lembrar que esta é uma verdade válida às próprias poéticas estudadas. Ou seja, em todas, há a presença inferencial de sujeitos outros, seja os poetas, o tradutor, os xamãs, os espíritos, os adeptos da Daime, os santos, o mestre.

Isto não significa, por fim, que a rasura seja tentativa de emular o discurso poético. Mas que, tendo acordo com o exposto por Nodari (2023), acerca de a função mágica subsistir de uma ou de outra forma a todo o discurso, esse processo de imaginação crítica, amalgamado ao desejo de firmar alianças, passe por voltar a conviver com essa magia – precisamente no campo da enunciação. Também, se como expresso por Taylor (2023), a noção de performance se apresenta como porosa, não se limitando a criações artísticas, a escolha acerca de como lidar com a escrita da tese me pareceu importante. Um caminho possível seria tratar esse texto como *arquivo* (TAYLOR, 2013), recortando do espaço-tempo poéticas orais, transpondo um repertório (conhecimento incorporado) a este arquivo a ser validado pelo controle conferido à escrita. Essa compreensão, contudo, afasta-se das elaborações de Zumthor (2014), pois escrever esse *eu* se dá em conjunto à escrita de um *você* – no intuito de que não somente este aspecto mágico da linguagem, como o diálogo entre cosmovisões, dê forma a este texto que é malha.

Assim, as performances são evocadas ao longo das páginas, menos no sentido de abrir um diálogo com as artes performáticas, e mais para pensar em efeitos e epistemes. Ou, como o *pensamento desenhado* marubo, que não diz respeito ao pictórico ou ao verbal, sendo antes uma proposição que revela um modo de pensar e se estar no mundo. A *Série precária: Toco tudo e troco tudo*, de Eleonora Fabião, nesse sentido, foi bastante significativa. Coadunando-se com a ideia de performance como relação (FABIÃO, 2013), a performer não chama a atenção pelo choque, por inserir um corte rapidamente visível no mundo da *realidade*. Nos registros de *Troco tudo*, Fabião está vestida com roupas comuns e cumpre seu programa em um espaço público movimentado. A ação dela, com seu corpo, suas roupas, naquele mundo, instaura um outro espaço-tempo a partir do diálogo e troca com um passante, que deixa de ser passante, ao ser convocado ao espaço-tempo da performance. Ou, a performance de Beuys, preso na jaula com o coioote. Se vejo o vídeo pela primeira vez, talvez a reação esperada seja o medo, remontando à relação presa e predador, mas não, provavelmente, nos termos do perspectivismo, e sim algo próximo à representação que os norte-americanos dão ao coioote, como dito por Descola (2023). Se o performer convive com o animal, eu convivo com a imagem, e é ao me relacionar com ela, com o que ela apresenta, que a transformação da percepção é possível. Se eu percebo engajando maximamente meu corpo, onde ocorre essa transformação, se não no corpo?

Crio a analogia com o *pensamento desenhado*, pois entendo que a rasura na escrita e os disparos provocados pela ideia de performance seguem direção símile: não sendo marcada pelo choque, criando trocas e reconhecimentos pelo toque, como a performance de Fabião, criar relação com as imagens e seus agentes. Ou, como na *Baba Antropofágica*¹³⁶, de Lygia Clarck, me inserir nessa malha não para representar o outro, mas para tecê-la, entre fios multicoloridos unidos pela baba. Ainda pensando na ideia porosa de performance, o *fazer* e o *feito* (TAYLOR, 2023) se apresentam, uma vez que investigar e inventar esses modos de leitura não foi algo dissociado da leitura crítica em si, expressa nos capítulos de análise – do terceiro ao quinto. Não seguindo exatamente o mesmo percurso em cada leitura, ora dando mais ênfase a um ou outro aspecto abordado no segundo capítulo, a mirada comparada, junto a essa dinâmica relacional, me permitiu chegar a alguns pontos em comum, tendo em mente a relação com a

¹³⁶ *Baba Antropofágica* é uma das proposições de Lygia Clarck, criada em 1969. Tendo como materiais tecido e linhas de costura, a proposição consiste em colocar o carretel na boca, por parte dos participantes, e ir puxando seu fio, em direção à única pessoa deitada. Ao fim, percebe-se que os fios, enlaçados pelas ações dos participantes, e envoltos em suas babas, mas igualmente conformados através da superfície em contato (o corpo deitado no chão), ganham uma forma definida, ainda que rizomática. Menciono esse trabalho de Clarck, como uma linha solta a mais, pois, sempre que imaginei a malha de Ingold ao longo da pesquisa, voltei a essa imagem gosmenta – desejava, portanto, que ela fizesse parte, pois, de fato, fez. Para conhecer melhor a preposição, cf. <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>. Acesso em: 11 jun. 2024.

ayahuasca na delimitação dessas poéticas, a começar pela presença inferencial da planta professora. Sobre isso, versa a terceira observação.

Ainda que não tenha sido meu objetivo lançar um olhar panorâmico (ou sistêmico) acerca das poéticas ayahuasqueiras, considero que a leitura comparada de quatro poéticas que partam da assunção do cipó como agente, sopesando as distinções entre as cosmovisões, produza considerações interessantes acerca do fenômeno estético e enunciativo. Sendo a ayahuasca comumente descrita pelas suas visões, e por conseguinte pela sua psicoatividade, ao serem enfocados os cantos e poemas, o que se percebe é que aquilo que ela dá a ver pelo caráter visionário da experiência não parece ser o elemento aglutinante. Assim, se consideramos, por exemplo, os *saiti* (CESARINO, 2011; 2013), com a virtualização da cosmografia marubo e a atualização de outra temporalidade, isso não se confunde com a miração daimista, que não é a mesma para cada participante do ritual. Isso não significa que as imagens não sejam importantes, mas que, anterior a um determinado aspecto formal que congregue essas visões, os cantos e os poemas estudados parecem convergir em outra direção, que é, precisamente, essa zona conformada pelo deslocamento interespecífico. O que há em comum, nas traduções e nos hinos, mas igualmente nos poemas de Faleiros e Hansen, é como as imagens, tão distintas, são atravessadas por esse trânsito, apontando a dimensão política e sociocósmica das relações estabelecidas.

Sem serem as mesmas – conformadas pelo trânsito xamânico, pelas mediações doutrinárias ou pelos encontros entre ontologias díspares –, chego ao entendimento de que essa dimensão se sobressai, ao refletirmos comparativamente sobre as poéticas. Por isso, compreendendo a importância dessa malha de relações, que revela o caráter gregário da planta professora, as poéticas ayahuasqueiras chamam a atenção para como o diálogo com a ayahuasca e seus cantos se dá, forçosamente, num mundo multipovoado. Não há, por conseguinte, como estudá-las isolando a agência de um *eu*, ou mesmo do ser vegetal, pois, entendo, a multiplicação ontológica (DESCOLA, 2023), no regime poético, se dá pelo reconhecimento político e cosmológico desse trânsito, que passa pelo reconhecimento do *outro* – pela ocupação transitória de seu lugar. Isso não significa, contudo, que as visões, ou as mirações, não sejam importantes, não somente porque, no caso das poéticas orais, tais visões não estejam dissociadas da escuta e/ou canto. Pelo contrário, o segundo aspecto que aproxima estas poéticas umas das outras é a sinestesia percebida.

Esta, aliás, é diretamente associada, por um lado, ao corpo e, por outro, ao fato de ser uma experiência psicoativa. Acerca da psicoatividade, cabe dizer que ela não é um elemento

menor, tendo de ser considerada, seja para pensar nos ritos xamânicos, na expansão do Daime e sua consolidação no campo de novas denominações religiosas, seja para pensar nos *novos usos* e em trânsitos individuais, fazendo com que os efeitos de alteração de consciência sejam lidos como terapêuticos (ou parte de um cuidado holístico) (LABATE, 2004). Igualmente, é válido não perder de vista a questão psicoativa, pois, ao considerarmos os usos indígenas, somos convidados a repensar não somente o estigma consolidado pela *guerra às drogas* (CARNEIRO, 2005), como recolocar os tensionamentos entre o campo da literatura e as experiências de alteração de consciência através do uso de uma substância. Não tendo sido meu objetivo fazer essa discussão detidamente, trago-a, ao falar da sinestesia, pois a ayahuasca, enquanto *enteógeno*, revela como as narrativas em torno das substâncias são múltiplas – e o que elas são, o que fazem e criam, também. No caso das poéticas em diálogo com o cipó, tal sinestesia parece voltar-se à forma, na participação dessa malha sociocósmica, fazendo com que o engajamento do corpo através dos sentidos rearranje não somente a percepção, como a posição do sujeito em relação ao outro/aos outros.

Digo isso, pensando no sentimento de *oniska*, que é desdobrado, tal qual a fractalidade do sujeito marubo, fazendo com que seu entendimento seja apreendido pelo corpo, no ritual – impossível de ser parafraseado. Também, penso nos trabalhos do Daime, em que pude experienciar a participação e a relação através dos efeitos de presença abordados, seja pela luminosidade do salão, as imagens, o canto dos hinos – todos, confluindo na existência do instante. Já no caso de *Caracol de nós* (FALEIROS, 2018) e *Seiva veneno ou fruto* (HANSEN, 2018), não se tratando de erigir uma representação da participação ritual dos poetas, a sinestesia se expressa pela apreensão do mundo pelo corpo, seja dando ênfase à perna – que toca o chão, caminha e descansa –, seja através da visão, atenta diante das imagens caleidoscópicas que veem. Nos poemas lidos, a sinestesia é colocada em seus próprios termos, promovendo movimento de leitura semelhante ao que eu falava sobre a performance de Beuys: aquilo que, num primeiro momento, poderia ser lido como metáfora no sentido lírico (um objeto a fim de modificar o sujeito), pela convivência com a imagem, abre-se a outras possibilidades. Assim, se eu leio o poema de Júlia Hansen, sobre desejar ver o poder ver, e a leitura é um ato de visão; se ver é ver, e ao mesmo tempo é outra coisa de difícil nomeação, a sinestesia está no que o poema enuncia, mas extravasa, ao passar a produzir sentido na minha própria performance. Através do novelo de cosmovisões distintas, os *ecos de oniska*, na poética de Faleiros (2018) são por mim lidos em movimento análogo.

O caminho apresentado – sobretudo se considerada a sucessão dos poemas, tanto em “Caracol de nós” quanto em “*Ecos de oniska – Recantos Marubo*” – é orientado por finalidades definidas, efetivadas através de ações de seres, delineados por essas mesmas afecções. As pistas que se embaralham, indicando ao leitor o encontro ontológico sem explicá-lo, aos poucos vão se acomodando nesse caminho, que se reforça, no movimentado reiterado de leitura. É significativo, aqui, voltarmos à imagem da “bela flor de sal”, que nomeia a parte de *Caracol de nós* dedicada à cura, à esfera terapêutica. Significativa porque, como se viu no capítulo anterior, os poemas de Álvaro Faleiros carregam uma aridez particular, pelas imagens de dor e sofrimento que presentificam. O caminho-morte, mais bem delineado nos “Recantos”, faz-se presente, e é interessante notar como, dentre as poéticas estudadas, esse tipo de angústia só encontrará correlação nos mitos marubo, como no périplo empreendido por Pajé Samaúma (CESARINO, 2013). Sendo assim, o sentimento surge, ao menos num primeiro momento, como o grande mobilizador dos sentidos – e, penso, revisitando minha experiência de leitura, a dor e a melancolia podem ser traduzidas como fascínio (GUMBRECHT, 2007), por capturarem nossa atenção de maneira estética, sem demandarem uma explicação para tanto.

Quando eu penso na leitura reiterada, por sua vez, a profusão dos sentidos, pela transformação desse estado de ânimo como proposto pelos poemas, passa a centrar-se também nesse caminho, dado que a transformação decorre de percorrê-lo. Exemplo disso foi quando dizia sobre o poema que funciona quase como instrutiva contra um feitiço. Faz muita diferença ler *Caracol de nós* parando, descansando, seguindo os movimentos enunciativos como modos de leitura. Conviver com as imagens, tensionando as relações de parentesco e vizinhança ali colocadas. Conquanto numa leitura inicial os efeitos de presença se façam perceptíveis pela melancolia, a perseguição desse trajeto é o que permite a transformação desse estado de ânimo também no leitor, pelo movimento terapêutico – os corpos que se deslocam no poema, por extensão, afetam esse corpo que lê. Entender como essa sinestesia se faz partícipe das poéticas de Hansen e Faleiros, ademais, é coadunar, uma vez mais, com as elaborações de Descola (2023), ao se afastar da procura de um traço formal ou procedimento específico para identificar e legitimar o diálogo ontológico, expresso na relação com a planta professora. Portanto, a sinestesia, assim como as zonas de relação e as alianças firmadas, sendo um ponto em comum entre as poéticas, assume caráter plástico (ao se apresentar de diferentes maneiras) e polissêmico.

Por último, destaca-se, entre os pontos convergentes, a contiguidade entre mundos e a mudança espaço-temporal através da performance/ritual. No caso dos rituais e das poéticas

orais, isto se expressa de maneira maximizada, mas, de acordo com o desenvolvido, movimento similar se verifica na leitura dos poemas e das traduções. E isto, por óbvio, em tudo se enlaça à zona de agenciamentos já referida, pois essa relação de contiguidade não produz uma mescla indistinta, mas aponta para a exterioridade, um campo de trocas significantes incessantes, com efeitos no espaço-tempo do cotidiano, do não ritualizado. Ter em conta esse desdobramento, no mais, faz pensar no colocado por Viveiros de Castro (2007b), sobre o campo da arte como fértil ao *pensamento selvagem*. Isto, considerando o postulado por Nodari (2015), acerca dos estudos de literatura como *antropologia especulativa*. Ou seja, pensando desde as pistas deixadas pela virada ontológica, a força desse pensamento selvagem não se deve a uma melhor definição do indígena – ou mesmo da ayahuasca – e suas representações nos cânones literários, mas sim ao traduzir modos de habitar esses mundos, criando novos enunciados, pautados pela relação.

Tais elementos, congregados a partir das leituras aqui compartilhadas, permite pensar as poéticas ayahuasqueiras através de algumas noções e seus contornos sociocósmicos. Ainda acerca da virtualização de zonas de agenciamentos, das percepções marcadas pela sinestesia e da contiguidade entre mundos estabelecida, o *eu* – e suas transformações em um mundo multipovoado – e o *outro* atravessam e são atravessados por esses elementos. Nesse sentido, as poéticas ayahuasqueiras convocam a presença de verdadeiras comunidades, o que faz com que a multiplicidade de vozes não se expresse apenas ao comparar um ou outro canto/poema, sendo matéria constitutiva destes. Feitas essas considerações, e com a aproximação do final da tese, pode surgir a seguinte dúvida: sendo estes aspectos, desde a teoria aqui utilizada, de certa forma comuns ao regime poético como um todo, seria a presença da ayahuasca um traço distintivo? Para responder à questão, há que se considerar, inicialmente, o dito acerca dos movimentos de leitura, análise e das experiências terem, na maioria das vezes, convivido temporalmente, considerando o tempo em que se desenvolveu a pesquisa. Isso faz com que a pergunta se altere, pois, de partida, não se trata de um conjunto de poéticas e sua relação com a planta de poder se “adequar” a uma teoria, ilustrando-a, mas, pelo contrário, traçar os caminhos teóricos através dos quais essas poéticas enunciam e das perguntas por elas colocadas. As considerações sobre a lírica moderna e sua noção de *eu* são exemplares nesse sentido, uma vez que se chocam não somente com o que se verifica na poética marubo, nas traduções de Cesarino e nos hinos daimistas, como também numa leitura dos poemas de Faleiros e Hansen que considere a agência do ser vegetal – a premissa primeira dessa pesquisa.

A tese, aliás, em diversos momentos, buscou fazer um movimento para fora, no sentido de entremear contribuições diversas – como os estudos da performance e a menção a poemas

variados – e não se aprofundar em demasia num recorte teórico específico, a fim de *conectá-lo* a um *corpus*. Proposições como a de Ingold (2012; 2015), somadas ao viés depreendido de Gell (2020) e Descola (2023), permitiram que essa abertura fosse orientada, tendo fim definido – e me lembro novamente o que ensinam noções como a de programa performático, ou o pensamento desenhado de um trajeto com surgimento, deslocamento, estabelecimento. Ainda, se há a preocupação metodológica anunciada, esse desejo de inventar *modos de leitura*, não se trata de a ayahuasca e suas poéticas serem ilustrativas de fenômeno geral. Pelo contrário, tanto o cipó quanto os outros seres que aqui circulam são igualmente responsáveis pelas torções teórico-metodológicas desenvolvidas – são agências com efeitos também nesse texto percebido. Dito isso, se as poéticas ayahuasqueiras não trazem questões que diferem do problema e do funcionamento dos enunciados poéticos (e encantatórios) de maneira geral, elas evocam e sublinham a função mágica da linguagem, coadunando-se pelo reencantamento do mundo pela palavra, que é antes voz. Com isso, elas se aproximam da problemática em torno dos estudos da poesia, posto que evidenciam uma outra maneira de pensar (e imaginar) algo comum a toda e qualquer cosmovisão: o par natureza e cultura – alterando as relações significantes de forma e fundo, e fazendo da ambivalência, no mais das vezes, elemento produtivo de efeitos –, e o de presença e de sentido. Portanto, a relação com a ayahuasca não coloca às poéticas questões fora da cultura, mas nos permite imaginar outras maneiras de formulá-las.

Me encaminhando para o final, gostaria de explicitar um ponto a mais sobre o desenvolvimento da pesquisa: a dissonância do Santo Daime, em relação às outras poéticas estudadas. Como exposto no quarto capítulo, a escolha por centrar minha experiência nos trabalhos daimistas deveu-se a um percurso pessoal, somado a elementos *facilitadores* – como o calendário ritual regular e aberto ao público, além do amplo *arquivo*, facilitando a escuta dos hinos e a leitura de suas letras. A distinção dos hinos em relação às demais poéticas se deve ao elemento doutrinário e à sistematização religiosa, distanciando-se do xamanismo, por exemplo. A trajetória que me levou ao desejo de tomar daime, por sua vez, aproxima-se do discutido no primeiro capítulo, ao Labate (2004) apontar a importância das religiões ayahuasqueiras no contexto urbano brasileiro, sendo algo distintivo, em relação a outros cenários nacionais. A legitimidade conferida ao Daime e à União do Vegetal nas cidades e em geral, ainda, se revela no desenvolvimento das disputas políticas, como as que se dão em torno da regulamentação da bebida e sua patrimonialização. Nesse sentido, pensando tanto no meu percurso quanto nesse contexto mais alargado, a presença do Daime neste estudo comparativo deve-se a ele se propor a mirar as *poéticas ayahuasqueiras*, pensando no fenômeno de maneira ampla.

Ou seja, conquanto seja difícil refletir sobre a temática sem considerar-se as poéticas indígenas, suas traduções e as poéticas contemporâneas que escapam aos contornos religiosos, acredito ser igualmente delicado imaginar esse contexto mais amplo obliterando a presença e a influência dos hinos daimistas. Também, voltando ao Capítulo 1, lembremos que os hinos não se restringem ao contexto ritual da religião, figurando como parte do uso pelos seringueiros do Alto Juruá, por exemplo. Portanto, quando falamos desses trânsitos poéticos e nos usos populares (e ribeirinhos) da planta de poder, a influência do Daime e a presença dos hinos, sem ser presumida, deve ser considerada. Na mesma medida, compreender os aspectos que delineiam a experiência extática e a doutrina daimista é importante, ao se considerar produções como a de Néstor Perlongher e Glauco Villas Boas – comprovando que a religião não se furta das relações com o campo artístico. Sobre esta última consideração, ela auxilia também no seguinte aspecto: não cairmos no equívoco de achar que a experiência ayahuasqueira (ou mesmo a experiência psicoativa) é um conjunto amorfo e indistinto, permitindo toda a comparação, sem que se faça as devidas ressalvas. Como busquei demonstrar ao longo dessas páginas, não o é.

Tendo isto em vista, a leitura comparada desenvolvida não é uma representação desse campo; por isso, na pesquisa, os hinos daimistas, ao fim, podem ser lidos como contraponto, tendo seu destaque redimensionado. Tenho de dizer que isso também não foi algo programado, sendo esse o motivo para desenvolver só agora essa reflexão. Se a minha trajetória me aproximava desse universo doutrinário e simbólico, o caminho da pesquisa fez com que meu enfoque se ampliasse, dando maior atenção ao protagonismo indígena, seja pela relação cosmológica com a planta de poder, seja pelo diálogo estabelecido entre cosmovisões através de poéticas contemporâneas, advindas igualmente do contexto urbano. É uma tensão desse cenário: apesar de haver um papel relevante das religiões, o campo ayahuasqueiro não pode ser a ele resumido, pois isto seria ignorar não somente as cosmovisões indígenas, como os desdobramentos contemporâneos. Acredito que, à sua maneira, o desenvolvimento da pesquisa tenha esboçado tal tensão, não ao opor os usos e suas poéticas, mas ao repensar as ferramentas teórico metodológicas utilizadas em cada leitura.

Para além disso, se os elementos simbólicos e rituais do Daime não se confundem com os princípios do xamanismo, entendo que isso não faça com que a religião não possa ser pensada em sua plasticidade. Pelo contrário, como explorado no capítulo dedicado aos hinos, a plasticidade e os trânsitos *da terra ao astral* são característicos do êxtase religioso e da efetividade ritual dos trabalhos. Por conseguinte, realizar uma leitura da doutrina, tendo como

enfoque o campo da enunciação, e que envolva tal plasticidade, colocando perguntas análogas às das outras poéticas, foi o que busquei fazer. Novamente, a noção de agência adotada foi importante, ao dar forma a esses elementos, considerando o universo daimista e as intercomunicações entre sua corrente astral e o centro livre. Através dela, e das reflexões em torno da mediação, pude estabelecer um viés comparativo que levasse a sério as categorias nativas da religião, sem ter de hierarquizá-las em relação a outras. Sobre a questão, por último, cabe dizer que esses movimentos comparativos, na tese, transformaram a relação do sujeito pesquisador com a religião, não apenas porque seu espaço e centralidade nas reflexões foi repensado, mas porque as idas aos trabalhos me ofereceram algo que não tinha – a experiência ritual. Em ambos os casos, o que se expressa, por conseguinte, é a imprevisibilidade, com sua capacidade de produzir *fascinantes* enlaces – aqueles que não poderiam ser previamente supostos.

*

Imagino como terminar.

Decerto, as considerações deste pequeno fechamento, por tudo já discutido, não se propõem a uma síntese conclusiva. Nem por isso, deixa de ser um fechamento. Aprendi com relatos vindos de diferentes contextos, muitos escutados *ao vivo*, ser um importante momento do ritual o encerramento. Assim como é preciso abrir, é necessário fechar a sessão, os trabalhos. Pôr as coisas no sentido. Delimitando bem o espaço-tempo performático, mais que respeito, é algo que se deve à segurança. Por esse motivo, uma das regras normalmente expressas é a que impossibilita as pessoas de abandonarem o trabalho, a cerimônia, quando quiserem – ou seja, antes do fim. Isso é, também, cuidado – *coisa* de quem tece relação. Ensaio movimento análogo, disparado por esse momento da experiência. O fim de uma sessão com o cipó não é o fim de seu processo interpretativo, uma vez que não é raro ecoarem diferentes reflexões ao longo dos dias seguintes – e a lembrança das imagens, do corpo transmutado transitoriamente. O que cessa, logo, é este espaço-tempo, em que as percepções (pelos efeitos de presença), são sublinhadas pela episteme que se radica no corpo. A performance, nesse sentido, não abre só a possibilidade de acessar conhecimentos outros, como a um outro modo de conhecer. Cessá-la, no mais, nos mostra que as *coisas* estão vivas, porque atravessadas pelo fluxo de materiais que as anima. A importância de se encerrar uma sessão não contraria isso, mas confirma. O fluxo não é avesso à forma, ele é a própria forma. O encerramento também é enunciado e ambivalência – e nisso reside sua força. Assim, quando dizia: *eu* estou na cidade, era verdade,

mas só porque numa relação de contiguidade com outros mundos. Floresta Amazônica, caminho-morte, praia, estratos celestes, pontes que se rompem, calabouços, Avenida Paulista; na beira de rios, no mundo arbóreo, na fruteira e no astral. Numa sessão – e isso se traduz: nos trabalhos e nas leituras das traduções, ou dos poemas, não estou sozinha. São mundos povoados, são muitas línguas. É a ayahuasca, o cipó e o daime – planta, canto e voz.

Depois, palavra.

E como se uma parte minha fosse para longe, ansiando por cantos que não posso ensinar, o encerramento é igualmente desejo: *ver o poder ver* e descansar em pé.

Imagino.

REFERÊNCIAS

- ALARCÓN, Jorge Ignacio Cid. El culto al *Santo Daime* en la escritura de Néstor Perlongher: entre la integración el imaginário daimístico como sustrato textual y la creación de himnos de finalidad ritual. **Revista Iberoamericana**, v. LXXXIV, n. 263, p. 375-390, abr.-jun. 2018.
- ALBERT, Bruce. Prólogo. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu –** Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a. p. 43-53.
- ALBERT, Bruce. *Postscriptum* – Quando eu é um outro (e vice-versa). In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu –** Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b. p. 512-549.
- ALMEIDA, Mauro. Caipora e outros conflitos ontológicos. **Revista de Antropologia da UFSCar**, v. 5, n. 1, p. 7-28, jan.-jun. 2013.
- ALMEIDA, Mauro. A ayahuasca e seus usos. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (Orgs.). **O uso ritual da ayahuasca**. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 15-19.
- ALVES JUNIOR, Antonio Marques. **Tambores para a Rainha da Floresta: a inserção da Umbanda no Santo Daime**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ANTUNES, Henrique Fernandes. Políticas de patrimônio cultural imaterial. O caso da ayahuasca. **Estudios Sociales Contemporáneos**, n. 26, p. 103-127, jan.-jun. 2022.
- ARRABATIA, Alejandra León. Palabras chorreantes: êxtasis y creación poética en Néstor Perlongher. **Revista Forma**, v. 3, p. 83-100, primavera 2011.
- ARONOVICH, Adam Andros. Sentipensar con las plantas: el potencial papel de la ayahuasca hacia una interculturalidad recíproca e interdependiente en la Amazonia peruana. V CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE ANTROPOLOGÍA – XVI CONGRESO DE ANTROPOLOGÍA EN COLOMBIA, **Anais...** Bogotá, 6-9 junio de 2017.
- ASSIS, Glauber Loures de; LABATE, Beatriz Caiuby. Dos igarapés da Amazônia para o outro lado do Atlântico: a expansão e internacionalização do Santo Daime no contexto religioso global. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 2, p. 11-35, 2014.
- ASSIS, Glauber Loures de; LABATE, Beatriz Cauby; CAVNAR, Clancy. Música, tradução e linguagem na diáspora do Santo Daime. **Rev. Antropol. (São Paulo Online)**, São Paulo, v. 60, n. 1, p. 165-192, 2017.
- BERARDINELLI, Alfonso. Da poesia à prosa. In: **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosacnaify, 2007. p. 17-41.
- BOARIN, Fernanda Vivacqua. **Lúcido Blackout** – palavra poética e experiência psicoativa. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

BOARIN, Fernanda Vivacqua; FARIA, Alexandre Graça. “Experiência com LSD”: o relato de Paulo Mendes Campos. **Texto Poético**, v. 15, n. 26, p. 67-87, jan. 2019. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/549> Acesso em: 13 set. 2023.

BOARIN, Fernanda Vivacqua. Um olhar sobre a literatura brasileira e os psicoativos: Iracema e a *belle époque* carioca de João do Rio. **Inventário**, Salvador, n. 27, p. 154-173, fev. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/38549/24107>. Acesso em: 28 mar. 2024.

BRASIL. Grupo Multidisciplinar de Trabalho – GMT – AYAHUASCA: relatório final. In: MOREIRA, Paulo; MACRAE, Edward. **Eu venho de longe** – Mestre Irineu e seus companheiros. Salvador: EDUFBA; ABESUP, 2011. p. 510-528.

BRITO, Glacus de Souza. Farmacologia humana da hoasca (chá preparado de plantas alucinógenas em contexto ritual no Brasil). In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (Orgs.). **O uso ritual da ayahuasca**. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 623-651.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 19, p. 127-144, 2011. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/275/279> Acesso em: 21 set. 2023.

BRITTO, Paulo Henriques. O Natural e o Artificial: Algumas reflexões sobre o Verso Livre. **elyra**, v. 3, n. 3, p. 27-41, 2014. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40/42> Acesso em: 21 set. 2023.

CALLICOT, Christina. Comunicação entre espécies na Amazônia Ocidental: a música como forma de conversação entre plantas e pessoas. **caderno de leituras**. n.71. São Paulo: Chão da Feira, jul. 2017.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais** – Filosofia da expressão verbal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Int.; Caps. 1-3. p. 15-59.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. **Mana**, v. 12, n. 1, p. 105-134, 2006.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Babel da floresta, cidade dos brancos? Os Marubo no trânsito entre dois mundos. **Novos Estudos CEBRAP**, v. 82, p. 133-148, nov. 2008.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska** – poética do xamanismo a Amazônia. São Paulo: FAPESP; Perspectiva, 2011.

CESARINO, Pedro de Niemeyer (Org. e tradução). **Quando a Terra deixou de falar**: cantos da mitologia Marubo. São Paulo: Editora 34, 2013.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. O corpo da tradução. In: FALEIROS, Álvaro. **Traduções canibais** – uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019. p. 171-176.

CICERO, Antonio. **Poesia e Filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

- COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas**. Uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez./fev. 2009/2010.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: **A matéria emoção**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. p. 47-79.
- COLOMBRES, Adolfo. **Celebración del lenguaje**: hacia una teoría intelectual de la literatura. Buenos Aires: Del Sol, 2010.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Pontos de vista sobre a Floresta Amazônica: xamanismo e tradução. **Mana**, Rio de Janeiro, n. 4, v. 1, p. 7-22, 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/pfz8Y9VPgXjm5vZbx8pTZDF/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Relações e dissensões entre saberes tradicional e saber científico. In: **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 293-303.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.
- DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DESCOLA, Philippe. **As formas do visível** – uma antropologia da figuração. Tradução de Mônica Kalil. São Paulo: Editora 34, 2023.
- DESPRET, Vinciane. O que diriam os animais se... **caderno de leituras**. n. 62. São Paulo: Chão da Feira, maio 2016.
- DERRIDA, Jacques. **Che Cos' È la Poesia?** Coimbra: Angelus Novus editora, 2012.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (A seguir). São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- DINATO, Daniel Revillion. **Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 14-48, jan.-jun. 2021. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae> Acesso em: 10 out. 2022.
- ESTAREGUI, Ana. **Dança para cavalos**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.
- FABIÃO, Eleonora. Entrevista por Cristiane Bouger. **Revista Eletrônica da Casa Hoffmann**, p. 1-10, 1 abr. 2004.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o copo-em-exepriência. **Revista do LUME**, Campinas, n. 4, p. 1-13, dez. 2013.

FALEIROS, Álvaro. Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética desde Haroldo de Campos. **Ipótesis**, Juiz de Fora, v. 17, n. 1, p. 107-119, jan./jun. 2013.

FALEIROS, Álvaro. **Caracol de nós**. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2018.

FALEIROS, Álvaro. A poética de traduzir de Pedro Cesarino: na partilha das águas. In: FALEIROS, Álvaro. **Traduções canibais** – uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019. p. 135-156.

FALEIROS, Álvaro. Acompanhamento para cantos em movimento caracol. In: AMARANTE, Dirce Waltrick do; GUERINI, Andréia; LIBRANDI, Marília (Orgs.). **As Línguas da tradução**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2022a. p. 15-39.

FALEIROS, Álvaro. O monismo ontológico de Luís Augusto Fischer em *Duas formações, uma história: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. **Exilium**, n. 4, p. 267-302, 2022b.

FALEIROS, Álvaro. Entre-lugares e transversalidades: por uma leitura de *Transmakunaima* de Jaider Esbell. In: FALEIROS, Álvaro; LUBLINER, Ciro; MATTOS, Thiago. **Entre-lugares em tradução**. Campinas: Mercado das Letras, 2023. p. 17-47.

FARIA, Daniel. **Explicação das Árvores e de Outros Animais**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

FERREIRA, Juca. Apresentação – Mestre Irineu: um homem de muitas dimensões. In: MOREIRA, Paulo; MACRAE, Edward. **Eu venho de longe** – Mestre Irineu e seus companheiros. Salvador: EDUFBA; ABESUP, 2011. p. 17-19.

FLORES, Enrique; CANGI, Adrián. Auto sacramental do Santo Daime, de Néstor Perlongher, seguido de para una puesta en escena. Diálogo entre Enrique Flores y Adrián Cangi. **Gramma**, v. 32, n. 66, jan./jun. 2021.

FRANCO, Mariana Ciavatta Pantoja; CONCEIÇÃO, Osmildo Silva da. Breves revelações sobre a ayahuasca. O uso do chá entre os seringueiros do Alto Juruá. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (Orgs.). **O uso ritual da ayahuasca**. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 201-225.

FRIEDRICH, Hugo. Perspectiva da lírica contemporânea: dissonâncias e anormalidade. In: **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas cidades, 1978. p. 15-34.

FRÓES, Leonardo. **Poesia reunida** (1968-2021). São Paulo: Ed. 34, 2021.

GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu editora, 2020.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **Modos** – revista de história da arte, v. 3, n. 3, set.-dez. 2019. p. 69-96.

GOULART, Sandra Lucia. A história do encontro do Mestre Irineu com a *ayahuasca*: mitos fundadores da religião do Santo Daime. In: GOULART, Sandra Lucia. **Raízes culturais do santo daime**. 1996. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural e Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. Disponível em: https://www.neip.info/downloads/t_sandra_encontro.pdf Acesso em: 21 maio 2023.

GOULART, Sandra Lucia. **Contrastes e continuidades em uma tradição amazônica**: as religiões da ayahuasca. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

GREGANICH, Jéssica. O axé de Juramidam: a aliança entre o Santo Daime e a Umbanda. **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 12, n. 19 p. 77-106, jan./jun. 2011.

GRÜNEWALD, R. Sujeitos da Jurema e o resgate da “ciência do índio”. In: LABATE, Beatriz.; GOULART, Sandra. (Orgs). **O uso ritual das plantas de poder**. Campinas: Mercado das Letras, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da beleza atlética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HAMBURGUER, Käte. O gênero lírico. In: HAMBURGUER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 167-209.

HANSEN, Júlia de Carvalho. Ver o que o canto ensina a ver. **caderno de leituras**. n. 57. São Paulo: Chão da Feira, jan. 2017.

HANSEN, Júlia de Carvalho. **Seiva veneno ou fruto**. Belo Horizonte: Chão da Feira, [2016] 2018. 1ª reimpressão.

HERKENHOFF, Paulo. A arte da Amazônia no século XXI. In: HERKENHOFF, Paulo; FINGUERUT, Silvia. **Amazônia XXI = Amazon 21**. Rio de Janeiro: FGV Conhecimento, 2021. p. 213-308.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, Ano 18, n. 17, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INGLÓD, Tim. **Estar vivo** – ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

IV CONFERÊNCIA INDÍGENA DE AYAHUASCA. **Carta**. Instituto Yorenka Tasorentsi, Marechal Thaumaturgo-Acre, Brasil, setembro de 2022. Disponível em: https://ayahuascaconferenciaindigena.org/wp-content/uploads/2022/10/Apresentacao_CARTA-IV-Conferencia-Indigena-da-Ayahuasca-1.pdf Acesso em: 13 set. 2023.

KEIFENHEIN, Bárbara. *Nixi pae* como participação sensível no princípio de transformação da criação primordial entre os índios Kaxinawá no leste do Peru. In: LABATE, Beatriz

Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (Orgs.). **O uso ritual da ayahuasca**. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 97-127.

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

KOSBY, Marília Floôr. **Mugido** [ou diários de uma doula]. Porto Alegre, Figura de linguagem, 2020.

LABATE, Beatriz. **A reinvenção do uso de ayahuasca nos centros urbanos**. Campinas: Mercado das Letras, 2004.

LABATE, Beatriz C.; ALVES JR, Antonio M.; ROSE, Isabel S. “A outra face de Glauco Vilas Boas, líder religioso do Santo Daime”. **Folha Online**. 21 de março de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u709924.shtml> Acesso em: 24 out. 2022.

LABATE, Beatriz Caiuby; PACHECO, Gustavo. **Música brasileira de ayahuasca**. Campinas: Mercado das Letras, 2009.

LANGDON, Esther Jean. A tradição narrativa e aprendizagem com yagé (ayahuasca) entre os índios Siona da Colômbia. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (Orgs.). **O uso ritual da ayahuasca**. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 69-93.

LUNA, Luís Eduardo. Xamanismo amazônico, ayahuasca, antropomorfismo e mundo natural. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimir Sena (Orgs.). **O uso ritual da ayahuasca**. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 2002. p. 181-200.

MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas contemporâneas. **Remate de Males**, v. 27, n. 2, p. 197-206, jul.-dez., 2007.

MACIEL, Maria Esther. Nas fronteiras do humano e do não humano: poéticas da natureza na literatura brasileira do século XXI. **Aisthesis**, Santiago, n. 70, p. 531-542, 2021.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro**. São Paulo: Ubu, 2019.

MATTOS, Amilton Pelegrino de; HUNI KUIN, Ibã. Por que canta o mahku – movimento dos artistas Huni Kuin? **giz – gesto, imagem e som**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 61-82, maio 2017.

MELO, Rosa. A União do Vegetal e o transe mediúnicos no Brasil. **Relig. Soc.**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 130-153, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rs/a/Wczm4tnjLgqkR8RPJX69zWc/>. Acesso em: 02 mar. 2024.

MERCANTE, Marcelo Simão. Barquinha: Religião ayahuasqueira, afro-brasileira ou afro-amazônica? **PLURA, Revista de Estudos de Religião**, v. 6, n. 2, p. 100-115, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Marcelo-Mercante/publication/294735426_Barquinha_Religio_Ayahuasqueira_Afro-Brasileira_ou_Afro-Amazonica/links/57bdd17708aed246b0f710b1/Barquinha-Religio-Ayahuasqueira-Afro-Brasileira-ou-Afro-Amazonica.pdf Acesso em: 13 set. 2023.

- MOLIN, Gabrielle Dal. A performance e os estados de consciência nos rituais de ayahuasca. **Proa – Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, v. 1, n. 7, p. 28-36, jan.-jun. 2017.
- MOREIRA, Paulo; MACRAE, Edward. **Eu venho de longe** – Mestre Irineu e seus companheiros. Salvador: EDUFBA; ABESUP, 2011. p. 510-528.
- MORTIMER, Lucio. **Bença, Padrinho!** A história do expansor da religião do Santo Daime. São Paulo: ICEFLU, 2018.
- MÜNCHOW, Cleiton Zóia. O cu (de) Preciado: Néstor Perlongher e o Santo Daime. In.: GOMES, Ana Maria; DOS REIS, Aparecido Francisco; SILVA, Vivian da Veiga (Orgs.). **Diálogos sobre Gênero e Sexualidade**. Campo Grande: Life Editora, 2018. p. 57-80.
- NARBY, Jeremy; PIZURI, Rafael Chancari. **Plantas mestras** – Tabaco e Ayahuasca. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2022.
- NASCIMENTO, Evandro. A floresta é o mundo: o pensamento vegetal. In: VIANNA, Hermano. **Ensaio Flip: plantas e literatura**. Paraty: Ministério do Turismo / Associação Casa Azul, 2021. p. 83-102.
- NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, n. 38, p. 75-85, jan./jun. 2015.
- NODARI, Alexandre. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. **Estudos lit. bra. Contemp.**, Brasília, n. 57, p. 1-17, 2019.
- NODARI, Alexandre. Aparentar(-se) a outro: elementos para uma poética perspectivista. **Organon**, Porto Alegre, v. 36, n. 72, p. 306-346, jul./dez. 2021.
- NODARI, Alexandre. A função mágica do discurso: esboço para uma teoria geral do sujeito zero. In: CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; VELDEN, Felipe Vander; ROCHA, Hélio Rodrigues da. (Orgs.) **Humanos e outros-que-humanos nas narrativas amazônicas** – Perspectivas literárias e antropológicas sobre saberes ecológicos, tradicionais, estéticos e críticos. São Carlos, SP: Editora de Castro, 2023. p. 91-118.
- NUNES, Benedito. Filosofia e poesia. In: NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia** – O pensamento poético. Organização: Maria José Campos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 13-22.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Literaturas pós-etnográficas: uma leitura de *A queda do céu*. **Brésil(s)**, França, n. 3, p. 1-17, dez. 2020.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. A fábrica do selvagem e o choque das imaginações. Uma leitura pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa. **Quaderni Culturali IILA**, n. 4, p. 41-51, 2022.
- OLIVEIRA, Jose Erivan Bezerra de. **Santo Daime – o professor dos professores: a transmissão do conhecimento através dos hinos**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.
- PESSOA, Fernando. **Poemas de Alberto Caeiro: obra poética II**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

RABELO, Kátia Benati. A “música” do Daime. In: RABELO, Kátia Benati. **Daime Música** – identidades, transformações e eficácia na música da doutrina do Daime. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. p. 149-210.

RAMOS FILHO, Paulo César Caminha. **Examine a consciência**: o acesso ao conhecimento na doutrina do Santo Daime. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais; Área de Concentração: Antropologia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. **Recebido e ofertado**: a natureza dos hinos na religião do Santo Daime. 240 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SÁ, André Corrêa de. Sob o ponto de vista da floresta: uma entrevista com Lúcia Sá. **Itinerário**, Araraquara, n. 51, p. 181-193, jul./dez. 2020.

SILVA, Danielli Katherine Pascoal da. **Experiências com a (Pá)lavra na União do Vegetal**: um estudo antropológico do conhecer caianinho. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2002.

SOARES, Luiz Eduardo. O Santo Daime no Contexto da Nova Consciência Religiosa. In: SOARES, Luiz Eduardo. **O Rigor da Indisciplina**: ensaios de antropologia interpretativa. Rio de Janeiro: Rêlume Dumará, 1994.

SOARES, Luiz Eduardo. Revoluções no campo religioso. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, v. 38, n. 1, p. 85-107, p. 85-107, abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/8MpVc6VhKDmDnN8T4BSkGcv/?format=pdf&lang=pt>
Acesso em: 15 set. 2023.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. **caderno de leituras**, São Paulo, Ed. Chão da Feira, maio 2017.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório** – Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Tradução de Margarida Goldsztain. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TEIXEIRA, Ava Ñomoandyja Atanásio. **Cantos dos animais primordiais**. Organização e Tradução de Izaque João. Coleção Mundo Indígena. São Paulo: Hedra, 2022.

TUKANO, Daiara. Ayahuasca e os desafios dos conhecimentos indígenas diante da globalização. Publicando em: 27 maio 2021. **Blog**. Disponível em: <https://www.daiaratukano.com/post/ayahuasca-e-os-desafios-dos-conhecimentos-ind%C3%ADgenas-diante-da-globaliza%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 25 nov. 2022.

TUKANO, Daiara. Uma medicina patrimônio de 160 povos indígenas: As origens da ayahuasca antes da globalização. 27 mar. 2022. **Blog**. Disponível em:

<https://www.daiaratukano.com/post/uma-medicina-ind%C3%ADgena-as-origens-da-ayahuasca-antes-da-globaliza%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 25 nov. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, p. 115-144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **cadernos de campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 319-338, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O chocalho do xamã é um acelerador de partículas. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007a. p. 24-29.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O perspectivismo é a retomada da Antropofagia oswaldiana em novos termos. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007b. p. 114-129.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Temos que criar outro conceito de criação. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007c. p. 162-181.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2013a. p. 183-264.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Imagens da natureza e da sociedade. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2013b. p. 319-344.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2013c. p. 347-399.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Prefácio – O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu – Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 11-41.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Ubu, 2020.

XIMENES, Vinícius Rodrigues. **Rituais, poemas, pronomes**: um estudo das composições por *Seiva veneno ou fruto*, de Júlia de Carvalho Hansen. Dissertação (Mestrado em Estudos da Literatura) – Programa da Pós-graduação em Estudos da Literatura, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.