

# Atos Poéticos Performativos no ‘Chão de Tupinambá’

Performative Poetic Actions in ‘Chão de Tupinambá’

Bya Braga<sup>1</sup>  
Patrícia Pinheiro<sup>2</sup>

## RESUMO

O artigo nasce de pesquisa em andamento no PPGArtes (Doutorado Interinstitucional) da Escola de Belas Artes da UFMG, sobre o ato poético performativo realizado por Tereza de Colares, no Chão de Tupinambá, em Colares-Pará, utilizando o Chá Sagrado com a Ayahuasca. Segue-se a busca de uma cartografia poética no campo das artes da cena, desenhada em práticas orais, corporais e improvisações performativas, junto às experiências de traço xamânico de Tereza de Colares.

Palavras-chave: Tereza de Colares. Ato performativo. Ayahuasca.

## ABSTRACT

*The paper is focused on research at the Federal University of Minas Gerais (UFMG) School of Fine Arts, Graduate Program in Arts (PhD - PPGArtes) on the poetic acts performed by Tereza de Colares at ‘Chão de Tupinambá’, a small piece of land located in the city of Colares, State of Pará, North of Brazil, using Sacred Tea mixed with Ayahuasca. It follows the search for a poetic cartography in Scenic Arts, drawn on shamanic experiences, performative improvisations, and oral and corporal practices.*

*Keywords: Tereza de Colares. Performative act. Ayahuasca.*

1.  
Nome artístico de Maria Beatriz Braga Mendonça. Atriz e diretora cênica. Professora e pesquisadora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Curso de Graduação em Teatro, área Atuação e Improvisação performativa, Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Artes da cena; Diretora da Escola de Belas Artes da UFMG (2013-2017). Líder do grupo de pesquisa LAPA/CNPq (Laboratório de Pesquisa em Atuação). Contato: byabraga@ufmg.br ou byabraga@gmail.com

2.  
Nome artístico de Patrícia Mara de Miranda Pinheiro. Professora de Teatro da Universidade Federal do Pará e Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes DINTER/UFMG. Integrante do grupo de pesquisa LAPA (Laboratório de Pesquisa em Atuação). ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6918-3605> Contato: ticapinheiro@yahoo.com.br

Submetido em: 03/04/2017  
Aceito em: 17/08/2017

Apresentamos neste texto o início de uma pesquisa prática que brotou de um encontro de águas. As águas do Pará, em primeiro plano e lugar, em caudaloso fluxo, com a mistura recente de algumas águas de Minas Gerais.

Houve um dia em que um rio atravessou uma artista-professora de teatro da Universidade Federal do Pará. O rio a fez navegar, em 2016, na direção do início de uma atividade de pesquisa de Doutorado em Artes, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. E isso se efetiva pelo Doutorado Interinstitucional-Dinter/Coordenação de Pessoal de Nível Superior-CAPES.

O avô desta mulher era descendente dos Tupinambá, uma grande nação indígena. “Tupinambá” é termo que significa “o primeiro”, “o mais antigo”. O avô remava, como seus ancestrais, no Rio Guamá, localizado no nordeste do Pará, cujas águas nascem e desaguam neste estado; rio no qual ocorre pororoca e que também envolve uma ilha de nome Colares. Município do Pará, Colares se encontra no litoral da Baía do Marajó, a 93 km de Belém, capital do estado, em território da nação dos índios Tupinambá.

As águas brotadas e recolhidas em Colares criaram afluentes de rio e igarapés de variadas potências. São águas de chuva, dos cânticos de Iemanjá, dos frutos de Nossa Senhora da Conceição, dos ensinamentos de cura de mãe Tupinambá, cuidadora de animais como suas ancestrais. São águas que se movimentam no meio de cipós e de folhas, fazendo surgir mistérios como o nascimento de um chá sagrado que deixa revelar, em um ser vivo como nós, um profundo sentimento sobre nossa existência, expandindo-nos para outros estados de afetos, percepções e saberes. Águas presentes, portanto, na vida diária daquela artista-professora, a pesquisadora doutoranda paraense.

Estas águas de Colares recentemente fizeram misturas com algumas águas minerais, as águas gasosas de São Lourenço, município do sul de Minas Gerais. Isso se deu por meio das experiências borbulhadas de outra artista professora de teatro da Universidade Federal de Minas Gerais. O Rio Guamá, de certo modo, chegou então em Minas e arrebatou esta outra mulher para se tornar orientadora da pesquisa de doutorado em curso.

Brasil imenso e curioso este em seu movimento expressivo.

O lugar no qual se vive esta pesquisa, portanto, promove retornos para casa, para o colo de mãe, lembrança de avô, de avó, de tias, de infância. Retorno às águas de origem. “Águas [que] remansam e rezam” (BARROS, 2013, p. 236). Há profunda relação e respeito pela água e terra que habita esta investigação e por tudo que se vive nela ou faz lembrar por meio dela. Pois, “a água passa

por uma frase e por mim. Macerações de sílabas, inflexões, elipses, refegos. A boca desarruma os vocábulos na hora de falar e os deixa em lanhos na beira da voz” (BARROS, 2013, p. 237).

O sítio da Estrada Real do Pacatuba em Colares mora dentro da artista-professora paraense há muitos anos. Desde o tempo em que se navegava com maior facilidade naquele rio do avô, quando se cruzava a mata fechada, sentia chuva forte todo dia, comia jambo apanhado na árvore, tempo este no qual os sons que chegavam ao coração eram apenas os sons da floresta.

Vasta e enigmática floresta.

Este mesmo sítio da Estrada Real do Pacatuba, chamada “real” por ter sido o caminho no qual transitou a realeza, mais especificamente o Barão do Guajará<sup>3</sup>, vive na memória recente da artista-professora, a pesquisadora mineira, orientadora. No contato com aquele local, abriu-se também a memória das Minas Gerais, a lembrança da sensação natural dos passeios no bosque do Parque das Águas de São Lourenço, da subida em montanha para soltar pipa ou mesmo da visita ao templo da Eubiose. No percurso para a sua chegada no sítio de Colares, registra-se o carro transportado por balsa navegando em um rio margeado por árvores cujos galhos pareciam ter forma humana. E lá estava a estrada estreita de terra rumo ao sítio, que parecia dizer: caminho sem volta, “quem vai ao Pará, parou... tomou acaí, ficou” (AGASSIZ, 1938). Diante desta artista-professora, portanto, apresentou-se uma necessidade de coragem e decisão no percurso. Ao tomar banho nua no igarapé, após a chegada, o corpo se preparou para escutar o silêncio e ver as luzes particulares da mata. A nudez a fez pensar no desfazimento do rosto que para G. Deleuze e F. Guattari (1996) é parte que marca a semelhança, identidade, individualidade, certa figuração e mostra de si.

Tal qual propôs o artista Étienne Decroux, por meio do procedimento técnico de cobrir o rosto de um ator com um véu e deixar outra expressão surgir, houve neste momento do mergulho dela no igarapé um processo de “des-rostização”, de “dassignificação” de dado território particular, humano. Surgiu nela, assim, algo informe, aberto às experiências como lugar de profundidade, uma abertura ao “neutro” e ao “sublime” (BRAGA, 2013). Ou seja, as águas movem e trazem alguma des-razão necessária, uma ruptura de limites.

A produção de saberes, conhecimento em artes da cena, que esta pesquisa elabora e propaga, não desconsidera, em absoluto, o lugar no qual ela é realizada, integrando seus contextos naturais, sociais e políticos, abrindo, portanto, conteúdos transversais dentro de uma epistemologia que se pretende diferente das

3- Domingos Antônio Raiol, primeiro e único Barão do Guajará, nascido na Vigia/Pará, foi também político brasileiro de grande influência.

usuais em ciência por não desconsiderar as *epistemes* memoriais, vivenciais, da tradição e da cultura. Nesta perspectiva, este processo investigativo em curso enfrenta e busca problematizar o que se conceitua de modo universalizante que, inevitavelmente, gera exclusões. Partindo de práticas que se relacionam à cosmovisão dos índios Tupinambá, em uma experiência específica performativa e ritualística contemporânea, esta pesquisa tem como princípio a compreensão do mundo para além da expressão do ser humano em seu pragmatismo de vida. Ela se amplia em um olhar generoso para as relações entre todos os seres vivos nela relacionados, no instante, no passado e para o futuro. Tal amplitude se faz também na compreensão de fenômenos existenciais e sociais presentes na investigação, mediados por rituais específicos, em atos poéticos performativos, com as possibilidades de conexão intensa com a natureza e em processos de cura diversa.

Esta pesquisa não inibe os corpos, mas os põe em foco. Corpos que podem entrar em uma espacialidade e temporalidade que percebemos como sagradas, mediados por conduções performativas, incorporadas, em procedimentos rituais, no encontro entre seres diversos, transversalizando conhecimentos e vivenciando zonas fronteiriças de saberes e trocas distintas. Esta pesquisa é percurso de vida na relação com artes-artesânias; adentra em corporeidades e subjetividades ancestrais, fustigando comportamentos estéticos e ritualísticos.

A escrita desta pesquisa, em palavras e em escritura corpórea, precisa, assim, incorporar outros sistemas epistêmicos e mnemônicos (TAYLOR, 2013) ou seja, performar. Aqui “incorporamos repertórios de oralidades, artesânias, intensidades, *perceptos* e *afectos*” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213-214). Estes são elementos fundamentais para que possamos nos abrir à invenção.

Estar em um “lugar-casa” para se realizar uma pesquisa é desafiante porque evidencia, inevitavelmente, um modo metodológico de ação que não deve prescindir da colaboração. Há, portanto, uma atividade de observação participante e colaborativa nas atividades desta pesquisa, buscando analisar o que se cria sob referenciais plurais e em perspectiva múltipla. O aporte teórico passa, assim, especialmente, pelos relatos de experiência da pesquisadora doutoranda no “lugar-casa” da pesquisa, bem como por suas próprias performatividades no ato performativo que experiencia. Mas, a teoria expandida dialoga também com pesquisas de referências, entrevistas e conversas intensas no processo de orientação.

Revisitar o “lugar-casa” nesta investigação, que é o sítio de Colares, em sentido concreto, e o que ali se faz de performativo e poético hoje, o Chão de Tupinambá, é voltar à vivência do

sentimento de proteção, de acolhimento, de sustentação e transformação de si. Assim que a pesquisadora doutoranda veio ao mundo, foi ali o lugar em que ela habitou. Mas este espaço acabou se perdendo dela por um bom tempo. Adormeceu na história, se escondeu, gerando um pensamento de que ela não iria mais juntar-se a ele, nunca mais. E isso trazia também um sentido para ela de que estaria perdido, possivelmente, o colo de mãe, sua mãe Tereza, mulher pequenina de cabelos longos como os cipós da mata, olhos cor de folha, pés descalços e coração de floresta... Tereza de um coração com uma imensidão que pede pleonasmos. Coração envolto a mistérios e que finca raízes para uma sustentabilidade diferente, existencial, e ainda acolhe a todos que chegam ali naquele sítio, revelando sua luta, para quem quiser saber e sentir na carne, em defesa da mata para que se mantenha erguida, transbordando em vida.

Tereza, nascida em seis de dezembro, data próxima das comemorações relacionadas à Nossa Senhora da Conceição entre sete e oito de dezembro, na tradição cristã. Tereza, nomeada pelos amigos que frequentam sua casa de “Rainha da Floresta”. Tereza, de cabelos longos que são comparados por eles aos cabelos de N. Sra. da Conceição. Cabelos que não são mais cortados por Tereza, pois um dia ela fez isso e ouviu uma advertência espiritual, por meio de uma voz feminina em seu ato performativo ritual, e foi jogada pelos cabelos para junto da fogueira, segundo o que nos relatou<sup>4</sup>.

Tereza, a mulher, a mãe, a atriz, a vereadora, a secretária de cultura, em múltiplas ações de vida, é assim, um ser nascido para viver o que é natural, considerando a força da natureza e a voz de seus antepassados. Mas, sobretudo, um ser humano transformado em real Natu-Reza. Tereza: podemos falar dela também como uma mulher Xamã, “uma figura xamânica que se faz presente e incorpora uma série de atividades ligadas ao sobrenatural, que vão, dentre outras, da política à medicina, da arte à ecologia” (SANTOS, 2007, p.13). Esta pesquisa já percorre Tereza e inicia o traçado de um mapa geopoético de seu xamanismo.

O trabalho em curso cria, assim, um retorno denso de quem realiza a pesquisa para a floresta espessa da Estrada Real do Pacatuba. Agora, a artista-professora-pesquisadora paraense segue neste caminho não apenas para passar férias ou viver as infinitas brincadeiras de criança sempre envoltas com o elemento água: da chuva, do rio, dos igarapés. O chão úmido, molhado, encharcado, aquoso, que foi a base da sua vida, é material para desenhar e esculpir outras expressões a partir daquele solo. Esta pesquisa é retorno afetivo para a sua volta, se embrenhando nas matas e águas por mais tempo, aos cuidados da mãe Tereza.

4. Escritos dos cadernos de registros do trabalho de campo e das práticas de pesquisa da professora doutoranda: “registros de experiências – diários de bordo”, dos anos 2015, 2016, 2017.

O que realiza Tereza no Sítio de Colares, hoje, que se torna objeto da pesquisa de sua filha? O que o ato poético performativo de Tereza nos ajuda a pensar no mundo da arte da cena contemporânea, das performatividades interculturais, híbridas, transversais, além de seus processos formais, profissionais? Por meio de quais saberes, conhecimentos podemos olhar para estas vivências no sítio de Colares e o que podemos elaborar de pensamento e corporeidade, em junção, a partir de práticas ali experienciadas? Que produção estética está ali presente, entre encontros e corporeidades diversas, no que se faz comunitariamente por meio da liderança de Tereza? Que transformação de vida é ali buscada e conquistada?

A pesquisa que se lança na direção da ilha Colares, para os atos performativos de uma mulher amazônida, de nome Maria Tereza Furtado de Miranda, a Tereza de Colares, como é conhecida, quer ouvir, perceber e sentir o que esta mulher, que hoje tem 67 anos, revela para as artes da cena, para os seres que se encontram com ela.

Ter-Reza.

Revelação. Retirada de véus.

Uma mulher vestida de sol com a lua nova a seus pés pode surgir em nosso imaginário cristão, similar às imagens conhecidas de N. Sra. da Conceição. O sítio de Colares possui uma edificação redonda que nos faz pensar nas ocas indígenas e também no corpo celeste, satélite natural da terra, a lua. Chão de lua cheia. Chão de Tupinambá. Lua que no céu flutua e que nos inspira a sair da terra, dos territórios dados, para nos reterritorializar.

Nascida na cidade de Belém do Pará, Tereza de Colares atuou como atriz de teatro entre as décadas de 1960 e 1980, vivenciando momentos importantes do movimento teatral na década de 1970 na cidade de Belém. Em seguida saiu desta cidade para viver sua busca poético-espiritual em comunidades espiritualistas da grande Goiânia, Goiás. Vivenciou práticas xamânicas amazônidas, celebrações da igreja católica, ministração do Johrei, práticas de medicina tradicional e de renascimento, experimentou ritos em aldeias indígenas dos Kamayurá, Txucarramãe e Krahô. Por meio de algumas de suas experiências estabeleceu o contato com a Ayahuasca, bebida milenar usada pelos índios, seguindo-se à vivência na doutrina do Santo Daime.

Um dia, Mestre Irineu ingeriu o chá de Ayahuasca e teve uma “miração”. Uma entidade feminina desceu na lua e então foi chamada de Clara, identificada como Rainha da Floresta, ou também N. Sra. da Conceição. Ela passou a ele revelações espirituais sobre os poderes curativos desta bebida, bem como os ensinamentos que o capacitaram para ter o título de curador e mestre de uma missão espiritual mediada pelo chá de Ayahuasca. Mestre

Irineu é Raimundo Irineu Serra, fundador da doutrina do Santo Daime, maranhense e descendente de escravos negros. Ele saiu do Maranhão e se refugiou em terras da Amazônia, em pleno período de extração da borracha. Consumiu a bebida da Ayahuasca das mãos de um curandeiro peruano na região fronteira entre Brasil e Bolívia, por volta de 1920. Devido a uma crise econômica e social na Amazônia, com o refluxo da economia da borracha, vários seringueiros partiram para os centros urbanos. Mestre Irineu foi um deles. A ele foi conferido o título de Chefe Império Juramidam pelo presidente do Centro de Iluminação Cristã Luz Universal, Sr. Leôncio Gomes da Silva, centro no qual foram iniciados os trabalhos do Santo Daime. ( SANTO DAIME, 2017) Alguns estudos identificam Mestre Irineu com entidades espirituais incaicas, precursoras na utilização da Ayahuasca, como o rei de Huascar. Esta história ouvimos de Tereza e também é relatada no livro Guiado pela lua: xamanismo e uso ritual da Ayahuasca no culto do Santo Daime, de Edward MacRae (MACRAE, 1992).

As reverberações intensas de variadas vivências rituais por longos anos, entre outras experiências de vida, possibilitou a Tereza de Colares o sentido de uma autorização pessoal para performar outras formas do religar-se às experiências sagradas, divinizadas. Ter-Reza.

Em seu retorno à cidade de Belém, Tereza escolheu Colares como seu pouso, abrigo e lar. A escolha desta mulher por este lugar se justifica no seu coração por ser a terra de seus antepassados e de familiares recentes, bem como de seus ancestrais longínquos, os índios Tupinambá. Mas Colares também oferecia algo valoroso à Tereza: é um lugar conhecido mundialmente como a maior cidade brasileira de incidências e contatos ufológicos, reconhecidos pela Força Aérea Brasileira. Tereza foi uma das centenas de testemunhas dessas “aparições” (fenômenos luminosos ou “luz vampira” de cor azulada com ações paralisantes) nos anos de 1977 e 1978, conhecidas na região como “chupa-chupa”. Por isso, também, Colares se tornou o lar cósmico de Tereza, lugar para visitar cosmogonias distintas.

Diante do que já expusemos acima, é importante ressaltar que o centro desta pesquisa se faz dentro de uma perspectiva da intervenção, caminhando, adentrando, pela prática e análise dos atos performativos de Tereza em seu sítio de Colares, de modo direto, presenciando a realização de práticas xamânicas que se dão em caráter extremamente singular no rito do Chá Sagrado no Chão de Tupinambá.

Este rito de Tereza de Colares é realizado como o chá da Ayahuasca. Para a elaboração do chá, são usados os mesmos ingredientes

do chá servido no Santo Daime. Este pode ser considerado “uma religião brasileira de caráter híbrido, surgido no interior da floresta amazônica no início do século XX, cuja principal característica é a realização ritual com a ingestão da bebida psicoativa chamada “daime”, uma ressignificação da milenar bebida indígena de nome Ayahuasca” (ALBUQUERQUE, 2011, p.164).

A denominação “Chão de Tupinambá” foi revelada por Tereza para ser o nome do local no qual ela realizou seus ritos sagrados no dia 22 de setembro de 2016. Estávamos presentes neste dia no Sítio, em circunstância ritual, em atitude de pesquisadoras participantes, e testemunhamos esta definição. A consideramos um marco no ato performativo de Tereza de Colares em razão desta denominação afirmar não somente sua ancestralidade, seu outro modo de saber, como poder também confirmar procedimentos e vivências performativas que são realizadas por ela, de modo particular, ou mesmo que estão em processo de elaboração continuada.

No rito do Chá Sagrado no Chão de Tupinambá apresenta-se, em nossa análise, um ritual libertário, que faz frente à institucionalização de práticas relacionadas à Ayahuasca testemunhadas no Brasil, ou seja, que não obedece as matrizes das igrejas derivativas do Santo Daime. Pois, pelo poder inventivo/criativo/inovador de Tereza, bem como em razão das suas experiências diversas de matriz sagrada, ela traz outra forma de conduzir o trabalho ritual tornando-o com sentido próprio.

Neste ato ritual realizado sob a direção poético-espiritual de Tereza, enveredamos por uma artesanaria específica, criando mapas de existência, percebendo esta ritualização como um ato xamânico. Trata-se, possivelmente, de uma espécie de mapa cartográfico poético o que ali realizamos, um mapa que implica na escolha de uma política dentro de uma poética da narratividade, que conta sobre o dentro e o fora dos ritos xamânicos sagrados revisitados por Tereza ao longo de vários anos, um ato que põe nosso corpo em jogo, podendo nos levar a um estado de transe, em performance, junto dela. Percebemos essa vivência como a indicação do caminho metodológico desta pesquisa entre o viver e o experimentar, usando para isso um modo de atenção aumentada, expandindo a realidade que nos cerca por meio de nossas percepções e afeições. Esta artesanaria de nós mesmos, sob inspiração e motivação da artesanaria do chá sagrado que Tereza faz, reconstrói cada pedacinho deste Chão de Tupinambá dito por ela, rastreando escritos poéticos, humanísticos e até mesmo científicos sobre o uso deste poderoso chá. E isso nos reconstrói a partir de nosso estado de nudez, neutralidade, abertura aos estímulos e visões que nos são apresentadas pelas “mirações”. As mirações são consideradas como um estado

visionário que a Ayahuasca produz em nós depois de ingerir seu chá. “Podem revelar visões de cores variadas, intensas, experiências de enxergar outras formas de seres, revelações para a vida cotidiana, além de propiciar também um tipo de consciência dos próprios sentimentos e pensamentos mais profundos” (ALBUQUERQUE, 2011, p.74).

A geografia poética que se faz nesta pesquisa refere-se ao processo metodológico de uma cartografia poética. É por meio dela que nos colocamos em estado de atenção aumentada no “trabalho de campo” que, de fato, invade todo o processo da pesquisa. É por meio do comportamento cartográfico que conseguimos realçar nossas impressões sensíveis para o que testemunhamos no Chão de Tupinambá. “A cartografia poética é, também, um tipo de sistema “fractal” que integra saberes entre artes e vidas, destacando as experiências vividas, incorporando elementos de uma autoetnografia, ressaltando e valorizando fenômenos estéticos e éticos que podem não ser tão evidentes ou concretos em suas aparições” (KASTRUP, 2009, p.56). Pela cartografia experimentamos ouvir e dar a voz a Tereza de Colares em toda a sua potência expressiva, em seus saberes plurais, tradicionais, artísticos, culturais, políticos, sublinhando o campo denso de conhecimento que ela incorpora e difunde, conhecimento este entre fronteiras diversas.

Tereza de Colares e seus saberes, suas visões de mundo e suas artesanias trazem, assim, importantes discussões para o campo das artes da cena, deixando emergir noções como sacralidade, corporeidade, vivência, entre outras questões sobre processos criativos performativos, atos improvisados a partir de estruturas rituais. Os conhecimentos de Tereza são movências de variadas percepções de mundo, nos estimulando à descolonização de saberes que renovam o afeto em nossos corpos. Tereza é fruto, como Conceição, etimologicamente, é fruto também. Fruto de conhecimentos como aventuras encantadas (SANTOS, 2000).

Desde o dia cinco de dezembro de 2015, a pesquisadora doutoranda tem estado junto a Tereza iniciando o que pode ser denominado de revisitação, reabertura e revisão dos ritos xamânicos com o Chá Sagrado no sítio Chão de Tupinambá em Colares. Citar esta data se faz importante considerando-se que a vivência do ritual por esta pesquisadora, desde então, integra o processo de pesquisa prática que aqui é descrito e que possui caráter de colaboração, participação e intervenção. Fazia algum tempo, antes desta data, que Tereza não trabalhava o rito do Chá, com frequência. Desde, portanto, a intervenção feita por sua filha pesquisadora, os ritos são realizados uma vez por mês.

Conduzido por Tereza, o rito contém, sempre, a beberagem da Ayahuasca (beberagem do Chá Sagrado), orações realizadas em voz alta oriundas de matrizes diversas (indígenas, católicas, messiânicas), mantras como o OM da prática de meditação, músicas variadas de também matrizes distintas (que incluem, ainda, hinários do Santo Daime), o maracá como instrumento musical ritualístico principal, cânticos e pontos de umbanda, umbandaime<sup>5</sup>, gestos coreografados cujos movimentos expressivos são orientados pela liderança ritual e incluem danças ritmadas em roda. Pede-se que os participantes se apresentem com vestimentas específicas no rito (em cor branca, preferencialmente), objetos rituais como velas, incensos, imagens de santos da tradição católica e de figuras da tradição umbandística, saudações explícitas e coletivas a seres da floresta e a seres divinos.

A filha, pesquisadora, já compôs hinos que são cantados em todo ritual. Um amigo também compôs o hino oficial do Chão de Tupinambá e toda cantoria é conduzida por Tereza de Colares. Eis alguns trechos de dois hinos<sup>6</sup>:

“Meu Deus como é lindo  
O Chão de Tupinambá  
Estrelas brilham no céu  
Estrelas brilham no mar

Os pássaros cantando  
Respondem com alegria  
Que o reino da floresta  
É natureza em harmonia”  
[...]

“Quem no riozinho chegar  
No meio da floresta  
No Pacatuba entrar  
Num ritual de festa

Chão de Tupinambá  
Lugar abençoado  
Seu ser divino encontrar  
Tomando o Chá Sagrado”

Diante de tantas práticas rituais que sempre envolveram a vida de Tereza de Colares, pesquisar seu ato performativo contemporâneo pede que se estude elementos da performance para além de discussões sobre arte e artesanaria do atuador, arte indígena, bem como da artesanaria corporal da cena em si. Como diz Antonin Artaud, o ato performativo “se serve de todas as linguagens, gestos, sons, palavras, fogo, gritos, encontra-se exatamente no ponto em

5.  
É a presença da Umbanda dentro do Santo Daime, misturando catolicismo, espiritismo, ritos africanos e misticismo dos povos da floresta Amazônica. Disponível em: <<http://www.gentedeopinia.com.br/noticia/umbandaime-a-nova-religiao/58427>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

6.  
Escritos retirados dos cadernos de registros do trabalho de campo e das práticas de pesquisa da professora doutoranda: “Registros de experiências – diários de bordo”, anos 2015, 2016.

que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações” (ARTAUD, 1984, p.21).

A prática xamânica de Tereza é algo movente por sua ação de interculturalidade, hibridismo, heterogeneidade, conectando-se com diferentes etnias e práticas dos povos da floresta de modo bastante singular. Estão presentes nela os ribeirinhos, os mateiros, indígenas de diferentes nações e outros grupos sociais amazônidas. A ritualidade performativa que ela imprime em seu Chão de Tupinambá parece-nos estar aberta a todas as experimentações espiritualistas passíveis de integração, ou mesmo a processos de transformação e aprofundamento existencial não denominados como tais.

O diálogo desta pesquisa com o campo da performance tende a contribuir para o entendimento sobre como criar aproximações e trânsitos de conhecimentos visando perceber melhor as realizações de Tereza de Colares e seus propósitos. A pesquisa bibliográfica inicial realizada em referências de alguns escritos de Richard Schechner (2001, apud COSTA, 2015) apresentam o que é um “comportamento restaurado” entre ações físicas ou verbais que são preparadas, ensaiadas, ou que não estão sendo exercidas pela primeira vez. Para Zeca Ligiéro (2012, p. 18-19) “performance é um termo inclusivo (...) é fazer crer no jogo por prazer (...) é uma ilusão da ilusão”. Diana Taylor (2013) diz que comportamentos assim são “atos de transferência”, como atos vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social, de prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a ela, oferecendo um modo distinto de conhecer. Josette Féral (2015) apresenta noções de performance e performatividade, concebendo performance como forma artística e ação cênica centrada na imagem e na ação, se inscrevendo em uma performatividade cênica.

A partir destas leituras, ainda em estudo para aprofundamento, pôde-se já inicialmente criar laços da ritualidade liderada por Tereza de Colares com atos de performatividade comentados na literatura das artes da cena, da performance, o que tende a gerar uma compreensão de que a atuação dela impacta, de fato, na ação de vida e de trabalho de pesquisa de quem investiga seus processos performativos. Tende a impactar também o campo do conhecimento artístico em questão na investigação.

Neste sentido, sua filha pesquisadora relata também ter sempre vivido envolta a um estado de performatividade geral. Isso porque considera sua existência permeada de atos poéticos já na presença e convívio com sua família. Seus familiares são pessoas que contam muitas histórias, gostam de cantar, dançar, tem um vestuário e trejeitos característicos, ou seja, demonstram viverem em meio a atos performativos continuados, ainda que em uma escala, proporção e

função diferentes, que se revelam na maneira como contam algo no dia a dia, até no comportamento mais expansivo que apresentam, bem como no tipo de roupa que vestem.

Um caso curioso é o fato da pesquisadora filha de Tereza, ter vivido situação inusitada em seu nascimento quando mal abriu os olhos e quase se viu roubada de dentro do quarto de hospital por uma moradora de rua. Para ela, isso também poderia ser percebido como uma situação com matriz performativa.

Os atos performativos da família de Tereza e sua filha pesquisadora parecem começar no prazer que os familiares possuem ao contar histórias. Fazem isso com o corpo todo, criando uma gestualidade inusitada. Contam sobre o avô que passava uma tarde usando o cabelo da boneca da filha de Tereza como bigode dizendo ser um vendedor árabe, ou colocava um turbante feito de um lençol e virava um Sheik, comunicando-se em uma língua diferente como um *grammelot*<sup>7</sup>. Tereza aparecia desde mais jovem com o corpo todo coberto por pinturas indígenas, com o cabelo cortado diferente e o nome mudado. Um tio encarnava Santos Dumont, Pedro Álvares Cabral, Einstein, Carlos Drummond e outras personagens, em atuação que nada parecia dever aos atores profissionais. E, ainda por cima, criava situações performativas perseguindo um primo o dia todo até na porta do banheiro, para ajudá-lo a estudar sobre estas personalidades e seus feitos. A avó, de uma hora para outra, em qualquer lugar da casa, virava para alguém que estava ao seu lado e declamava uma poesia. E ainda tem a irmã da pesquisadora, filha de Tereza: sem ainda saber ler e vendo as revistinhas em quadrinhos, inventava os diálogos das histórias a partir do que via nas imagens, criando personagens e contando as histórias para todos que por perto transitavam:

Vou percebendo que vamos vivendo num mundo onde quase tudo que recebemos está embebido por atos performativos, que vamos muito mais além do que supomos ser teatral. Vivemos performance 24 horas por dia (LIGIÉRO, 2012, p.15)

Viver a performance 24 horas por dia, revela ser o cotidiano da família de Tereza, aspectos estes que influenciaram artisticamente grande parte de seus familiares. Este contexto desafiou a filha pesquisadora de Tereza a investigar esta realidade.

Em Minas Gerais, a pesquisadora orientadora, curiosamente, teve uma relação familiar similar com múltiplos estímulos e vivências performativas desde a infância. Assim, podemos constatar aproximações de compreensão sobre performatividade e cotidiano. O lugar de onde nos vemos e de onde viemos são matérias potentes para a base de uma pesquisa.

7. Trata-se de uma técnica teatral na qual o ator cria uma espécie de língua/ discurso usando elementos onomatopeicos pertencentes ao sotaque, à musicalidade e aos modos de falar de uma determinada língua ou dialeto, misturando com algumas de suas palavras, fonemas, sem necessariamente dizer algo inteligível. O *grammelot* se relaciona mais diretamente à ação do ator e é utilizado em formas teatrais como a *Commedia dell'Arte*.

As práticas de Tereza mereceram, neste momento, diálogo com Schechner (2012, apud Ligiéro, 2012) quando este diz que a noção de ritual pode estar ligada a um comportamento sagrado, mas também aos atos da vida cotidiana, configurando ritual a partir de uma divisão. Há, assim, segundo o pesquisador, o ritual sagrado que aborda o sistema de crenças religiosas como: comunicar-se, orar, invocar forças sobrenaturais dentre outros; há o ritual secular que envolve cerimoniais de estado, vida diária, esportes ou qualquer atividade que não seja de caráter religioso.

Esta série de noções também estimula inicialmente um olhar que amplia a leitura das práticas do rito que envolve a vida de Tereza de Colares na sua dimensão cotidiana, artística, até porque o campo artístico fez parte desde cedo de sua vida e também estava pleno de performatividades para além do teatro ortodoxo. Olhar os elementos performativos no trabalho ritual de Tereza e poder compreendê-los, mapeando-os poeticamente, torna a pesquisa instigante para trilhar também o caminho de sua vida, para analisar como estes elementos irão permanecer e impactar a vida de Tereza e o seu trabalho xamânico. Ou seja, é desejável e importante olhar os elementos performativos do ritual de Tereza, tanto em uma dimensão dos rituais seculares, como dos rituais sagrados, porque elementos performativos também precisam ser percebidos além do momento de realização, em si, dos ritos xamânicos. Isto é, “ver o antes e o depois”, lembrando como bem diz Arnold van Gennep (1873-1957, apud SCHECHNER, 2012, p.) sobre as fases que devem existir na ação ritual: a fase preliminar, a liminar e a pós-liminar. Isso porque, em sua análise, a vida é uma sucessão de passagens de uma fase a outra. Cada passo do caminho é marcado por um modo de ritual, ou seja, uma imbricação de experiências envolvendo toda a vivência existencial em um atravessamento para com o sagrado. Van Gennep compara as fases dos rituais das tradições com as fases da vida moderna. Estas não contam mais com a questão da mudança permanente no caráter e no status do indivíduo perante a sociedade conforme visavam os ritos tradicionais.

Quando nos colocamos em jogo no ritual de Tereza de Colares, nos dispendo a performar sob a sua liderança e com ela, permitindo-nos inclusive atingir o transe, podemos dizer que começamos a viver uma experiência que se corporifica em uma iniciação xamânica sob a direção performativa e espiritual da Xamã Tereza de Colares. E, neste sentido, abre-se a possibilidade de compreender, em nós mesmos, a maneira como o corpo-vida de Tereza pode performar e se conectar ao sagrado. Entrando em sua realidade mágica, podemos também experimentar a compreensão de nossa corporeidade nesta relação, pois:

Ritual e jogo levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente (LIGIÉRO, 2012, apud SCHECHNER, 2012, p. 50).

A percepção sensorial que a filha de Tereza, pesquisadora, possui após beber o Chá é a de receber vibrações para além de uma realidade cotidiana. Estas vibrações a levam para uma grande sensibilidade, uma sensação dilatada, conforme relato em seus diários de bordo, uma percepção maior do movimento corporal expressivo, dos sons que estão a volta, da luz existente no local. O corpo entra em uma sensação de estado de real expansão energética, mesmo estando consciente de tudo ao seu redor. Vive-se uma realidade mais ampliada do que acontece no dia a dia.

Para a pesquisadora orientadora, a experiência de vivenciar o ritual de Tereza de Colares no Chão de Tupinambá, bebendo o Chá, torna concreta a vivência de trânsito expressivo, ou seja, uma perda temporária das chamadas identidades, ainda que o processo criativo corpóreo revelado não deixe de revelar repertórios artísticos e existenciais. A isso chamamos de improvisação performativa, na qual há uma possibilidade de emergir um estado expressivo mutante, uma figuração que não necessariamente se pretenda humana, ainda que o “suporte” da figura humana seja de difícil apagamento para um ser humano... Há, portanto, ao tomar o Chá, uma espécie de descanso paradoxal, no qual são adormecidas as formas e histórias humanas do dia a dia e intensificadas outras. Trata-se, a nosso ver, de uma pausa no fluxo, pausa potente, silêncio dinâmico.

Aparecem, assim, alteridades que não costumam estar presentes porque a chamada identidade as sufoca. É devir. É êxtase e é descanso. É neutralidade e é vigor de si e em si. Um devir que abre possibilidades de acontecimentos criativos, entre agenciamentos, que são práticas de conexões diversas, improvisações performativas que surgem entre contágios de vivências sem se perder a consciência total do que se faz, ainda que haja um tipo de quebra da memória em nós. “Corpo sem órgãos”?... É desejo que revela algo por meio de uma corporeidade distinta, um estado diferente de presença, com dilatação da mente e do corpo. Uma alegria, sobretudo. Ao dizermos isso fazemos referências ao que G. Deleuze e F. Guattari tratam sobre o devir (DELEUZE; GUATTARI, 1997), mas inegavelmente nos conectamos também com o que Antonin Artaud e Étienne Decroux dizem para uma experiência potente de um atuação relacionada aos modos de sua existência.

É importante dizer que o sabor do Chá Sagrado elaborado por Tereza proporciona também uma degustação prazerosa, pois pode-se perceber na bebida nuances das ervas que contém. O Chá de Tereza não é de sabor amargo pleno ou que traz a sensação de algo oxidado. Isso também colabora para uma abertura sensorial e ritual.

A experiência ritual, como diz Luna (2005, apud ALBUQUERQUE, 2011), faz com que o sujeito esteja em estado de sonho, e estando assim pode entrar em espaços sensoriais extraordinários, como se pudesse acessar uma fonte inesgotável de informações, ter percepções estranhas do próprio corpo, e de si mesmo, transformando-se em seres não humanos (animais, plantas e objetos inanimados), ter contato com entidades que podem pertencer a este ou a outros mundos, recordar episódios passados como intrauterinos ou à “vidas passadas”, ou também ter outros tipos de experiências existenciais e/ou místicas.

Para a pesquisadora paraense, o rito do Chá Sagrado de Tereza no Chão de Tupinambá se tornou mais claro em seu acontecimento, segundo seus relatos em diários de bordo da pesquisa, por meio de uma performance/ritual que ela viu associação com dizeres de (SCHECHNER, 2012) apontando que a performance pode ser um comportamento ritualizado condicionado e permeado pelo jogo.

Neste sentido, o rito do Chá Sagrado, com a possibilidade da vivência de uma corporeidade expandida, de uma consciência dilatada, provocada pela beberagem do Chá, cria mecanismos para trazer à memória ações que precisam ser realizadas no momento do trabalho ritual ali realizado, pelas intensas vibrações que o corpo recebe, e pelas quais ao longo do processo executa posições corpóreas, movimentos bailados e outros movimentos involuntários.

Buscamos mais recentemente um diálogo com as noções de performance e ritual que percebemos haver nos escritos e relatos de experiência de Antonin Artaud (1984, apud SILVA, 2015). Seu teatro ritual, dentro de um espaço liminar<sup>8</sup>, parece potencializar o estabelecimento ou restabelecimento de relações de ordem espiritual e mágica, não sendo admitido nenhum tipo de comportamento distraído e rotineiro por todos que dele fazem parte, porque neste espaço da liminaridade está em jogo a renovação da própria vida, segundo este artista.

O sujeito vive, portanto, nesta direção, a experiência de estar em um lugar entre dois mundos, um mágico e um real, ora atravessando um e ora atravessando o outro, mas vivendo este estado entre os dois. Este espaço *entre* é um lugar no qual se vive um estado de transformação do corpo, dos sentidos, da vida, para gerar um trazer de volta elementos místicos ou existenciais esquecidos.

8. Espaços onde os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificação que normalmente determina a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (TURNER, 2013, p. 98).

Pode-se, assim, pensar que o ato poético performativo de Tereza de Colares de fato pretende propiciar uma experiência do sagrado, uma dilatação existencial, provocando o sentido sagrado ritual, para poder se ter, inclusive, uma contaminação do fazer cênico da pesquisadora filha, visando um caráter mágico no sentido de uma ação poética que lida com uma linguagem que abra outros modos de percepção e dimensão da realidade (ARTAUD, 1985, apud QUILICI, 2004). Para isso, pretendemos compreender melhor sobre noções do sagrado e o sentido mágico neste contexto. Edson Silva diz que para Artaud a performance/ritual deve conter experiências nas quais a “verdade das emoções” devam ser arrasadoras, pois não serão mais emoções representadas, e sim emoções vividas intensamente (SILVA, 2015). A intensidade das emoções seriam condições para a vida conectar-se com o sagrado?

Esta pesquisa proporciona, mesmo em seu início, questões que julgamos importantes serem investigadas à luz da voz de Tereza de Colares e tudo o que ela nos revela de saberes. Trata-se de uma pesquisa marcada pelo reencontro, porque esta experiência reconecta uma pesquisadora com sua mãe e, também, paralelamente, promove outros reencontros como com o da ancestralidade e do elemento água que sempre envolveu o chão da pesquisadora paraense.

Cruzar estes rios, estas águas, efetivar reencontros e promover outros encontros, traçar mapas poéticos, entrelaçar fios de sentidos e de des-razão é a vida desta pesquisa. Ora aberta, ora afrouxa, ora conecta, ora não. Mas, sobretudo, já é possível perceber que o ato poético performativo de Tereza de Colares, em sua movência, como as águas, flui e guia, promove afetos e fecundações. “Desde o começo o mundo água e chão se amam e se entram amorosamente e se fecundam. [...] *As águas são a epifania da criação*”, como nos conta poeticamente Manoel de Barros (2013, p. 423, grifo nosso). Assim podemos nos ver: água que se mistura naquele chão começando a dar brotos nascentes de muitos sentidos.

O teatro que, no fundo, carregamos em nossa origem, levamos para o Chão de Tupinambá a fim de que seja uma prática performativa expandida, atravessado por transversalidades de saberes. Este teatro está inscrito em nosso corpo, ainda que hoje possa ser reconhecido por denominações diversas. Mas ele é, ainda, encontro. Encontro de vidas, vidas e águas. A arte da cena que nos desafia e que nos movimenta até o Chão de Tupinambá quer falar do humano, da liberdade, da ritualidade. Ela quer revivificar a própria noção de teatro em busca do desejo da recriação do humano (ARTAUD, 1984, apud SILVA, 2015). Esta arte da cena quer mostrar o prazer do corpo em jogo ritual. Um jogo que visualiza um olho d’água nascendo, potente, por meio dos diálogos diversos que podemos estabelecer.

Deixemos a correnteza nos levar nos braços de rio, no colo de Tereza, pelos caminhos dos saberes da floresta.

Afinal, parafraseando Manoel de Barros, somos de brejo e somos devedores destas águas.

## REFERÊNCIAS

- AGASSIZ, Jean Louis Rodolf; AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil** – 1865 – 1866. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1938. 516 p. CDD. 918.1. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1048/584305.pdf?sequence=4>. Acesso em: 02 abr. 2017.
- ALBUQUERQUE, Maria Betânia Barbosa. **Epistemologias e saberes da Ayahuasca**. Belém: EDUEPA, 2011.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonard Ltda., 1984.
- BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo. Editora: Leya, 2013.
- BRAGA, Bya. Étienne Decroux e a arte da dança. Caminhadas para a soberania. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- COSTA, Érika Gomes. Performance Art: um breve histórico. In: CAMARGO, Giselle G. A (Org.). **Antropologia da Dança III**. Florianópolis: Insular, 2015.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução Bento P. Jr.; Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**. v. 3. Tradução Aurélio G. Neto, A. L; Oliveira, L. C. Leão; Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**. v. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. Tradução J. Guinsburg et al. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- KASTRUP, Virginia. **Pistas do Método Cartográfico: pesquisa, intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Trad. A. R. da Silva. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- MACRAE, Edward. **Guiado pela lua: xamanismo e uso ritual da ayahuasca no culto do Santo Daime**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.
- SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. In: **Arte secreta do ator**. Dicionário de antropologia teatral. BARBA, E.; SAVARESE, Nicola. São Paulo: Ed. HUCITEC; Campinas: Ed. UNICAMP, 1995. p. 205-210.
- SCHECHNER, Richard. Ritual. In: **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios LIGIÉRO, Zeca (Org.). Trad. A. R. da Silva. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- SILVA, Edson Fernando Santos da. Teatro Ritual por uma poética da crueldade. In: **Antropologia da Dança III**. CAMARGO, Giselle G. A (Org.). Florianópolis: Insular, 2015.
- SANTO DAIME. **Doutrina e história**. SITE: <http://santodaime.com/doutrina/historia/> Acesso em: 02 abr.2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente:** contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social. **Alteridades**, México, vol. 21 no. 41 ene./jun. 2011. Siglo XXI Editores, 2009. <http://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/issue/view/10/showToc>. Acesso em: 02 abr. 2017.

SANTOS, Marcel. **Xamanismo:** a palavra que cura. São Paulo: Paulinas; Belo Horizonte, MG: Editora PUCMinas, 2007 (coleção Estudos da Religião).

QUILICI, Cassiano S. **Antonin Artaud** – Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e Repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Tradução E. L. de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TURNER, Vitor W. **O Processo Ritual:** Estrutura e Antiestrutura. Tradução Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. 2. ed. - Petrópolis: Vozes, 2013 (Coleção Antropologia).