



# O CORPO ENCANTADO

Na Performance Cerimonial Pankararu

CAIO RICHARD DE ARAÚJO MACEDO ALEXANDRE

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



Fotografia de Caio Richard - durante o ritual da *Queima do Cansação*;  
Comunidade indígena Pankararu-PE em 11 de fevereiro de 2018.

**O corpo encantado**  
**na performance cerimonial Pankararu**

*Caio Richard de Araújo Macedo Alexandre*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Denny de Toledo Leite, área de concentração em Teoria e Prática do teatro, linha de pesquisa Texto e Cena, como exigência para obtenção do título de Mestre em Artes.

**SÃO PAULO**

**2020**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**  
**Dados inseridos pelo(a) autor(a)**

---

Alexandre Richard, Caio Richard Araújo Macedo Alexandre de  
O corpo encantado na performance cerimonial Pankaruru /  
Caio Richard Araújo Macedo Alexandre de Alexandre Richard ;  
orientador, Marcelo Denny Toledo Leite. -- São Paulo, 2019.  
114 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de  
São Paulo.  
Bibliografia  
Versão original

1. Etnocologia 2. Performance 3. Pankaruru 4. Ritual 5.  
Transe I. Toledo Leite, Marcelo Denny II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

MACEDO, Caio Richard de Araújo M. Alexandre. **O corpo encantado na performance cerimonial Pankararu**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes. **Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Aprovado em: São Paulo, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcelo Denny de Toledo Leite (orientador)

Instituição: ECA/USP

Assinatura:



Prof. Dr. Joice Aglae Brondani

Instituição: UFBA

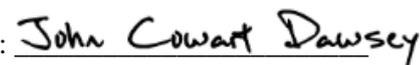
Assinatura:



Prof. Dr. John Cowart Dawsey

Instituição: USP

Assinatura:



## AGRADECIMENTOS

Muitos foram os questionamentos durante essa pesquisa, alguns tão intensos que me fizeram rever todas as ondulações da qual me motivavam, mas sempre me deparava com uma questão política indispensável, principalmente ao entender o quadro político/social do qual o Brasil se encontra. Entendimentos que me fizeram seguir cada vez mais forte, e certo, de que a luta ao lado dos povos indígenas está longe de chegar ao fim. E faço de todo pensamento aqui levantado uma certeza, a arte está na biologia humana, e não há maneiras de oprimir suas múltiplas aparições, pois elas são vivas e se transmutam ao novo.

Agradeço ao cosmos, e a todas as danças celestiais que me fizeram aproximar à esse trabalho. Aos Encantados, que me permitiram entrar nos portões encantados das aldeias indígenas, ao povo Pankaruru, por sua enorme bondade, confiança e recepção, ao meu amigo Seu Bino e suas filhas, Rose e Dora Pankaruru. Ao zelador Leonardo de Sá e Silva, por sua forte caminhada ao meu lado, paciência, e fé. E finalmente para minha família, que me ajudou a encarar a bruta realidade de um estudante de arte em nosso país. Muito obrigado. Sozinho não conseguiria chegar até aqui. Agora immortalizo esse documento dissertativo, em uma digitalização materializada do meu presente até o nosso futuro.



Fotografia de Caio Richard - durante o ritual da *Queima do Cansação*;  
Comunidade indígena Pankararu-PE em 11 de fevereiro de 2018.

“Oh mestre Cinta Vermelha, oh meu mestre  
Aonde o senhor andava meu mestre  
Dentro da boca da noite, oh meu mestre  
Que eu ando lhe procurando, oh meu mestre  
Dentro da boca da noite, oh meu mestre  
Que eu ando lhe procurando, oh meu mestre”

**Toante do Encantado Cita Vermelha**

MACEDO, Caio Richard de Araújo M. Alexandre. **O corpo encantado na performance cerimonial Pankararu**. 2020. 114f. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

### **Resumo**

Esta pesquisa é uma investigação etnocênica em rituais cerimoniais e ritos de passagens indígenas na comunidade pernambucana Pankararu, seguindo o pensamento da *Etnocenologia* de Armindo Bião (1999). Buscando ações organizadas que alteram a relação ordinária de um sujeito à uma expressão performativa, extraordinária. Suspendendo a monotonia de uma comunidade e a estabelecendo em um momento de cena ritualística, catarse e transe religioso. Tendo o corpo e suas múltiplas explorações expressivas, como objeto de observação da sua transmutação cênica e condutor de mudanças nos estados psíquicos, registrando-os por meio de cadernos de campo e captação audiovisual construída no período de etnografia. Transformando-os em um material referencial, exclusivo, para o desenvolvimento dessa pesquisa.

**PALAVRAS-CHAVE** Ritual – Pankararu – Etnocenologia – Transe – Performance

MACEDO, Caio Richard de Araújo M. Alexandre. **The enchanted body at *Pankaruru* ceremonial performance**. 2020. 114f. Master Thesis. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

## **ABSTRACT**

This research is an ethnocenical investigation into ceremonial rituals and rites of indigenous passages in the Pankararu Pernambuco community, following the thought of Armindo Bião (1999) Ethnocenology. Seeking organized actions that alter the ordinary relationship of a subject to an extraordinary, performative expression. Suspending the monotony of a community and establishing it in a moment of ritualistic scene, catharsis and religious trance. Having the body and its multiple expressive explorations, as an object of observation of its scenic transmutation and conductor of changes in the psychic states, recording them through field notebooks and audiovisual capture built in the ethnography period. Transforming them into an exclusive reference material for the development of this research.

**KEY-WORDS** Rite – Pankararu – Ethnocenology – Trance – Performance

## Sumário

1. Introdução.....	10
2. Etnocologia a Serra <i>Pankararu</i> .....	16
2.1 O Corpo na Pedra: uma busca a ancestralidade <i>Pankaruru</i> .....	34
3. A Dança dos Encantados .....	53
3.1 <i>Praíá</i> – Ritual/Performance .....	71
3.2 O Corpo do “ <i>Menino do Rancho</i> ” .....	90
4. O Corpo Encantado .....	103
5. Referências Bibliográficas .....	106
6. Álbum Fotográfico - Comunidade <i>Pankaruru</i> .....	109

## 1. Introdução

Há um movimento interrompido no passar do tempo. Uma dança cósmica que reage aos impulsos recebidos por diversos corpos, movimentos ritmados que transformam o observável ou o não-observável. É nessa interminável construção, que nascem e morrem as civilizações. Nossas histórias, culturas, tecnologias, todas as construções humanas, materiais ou imateriais, fazem parte de um “pequeno” passo da grande coreografia celestial. A ação do corpo em movimento – a dança – é o primórdio da criação, assim como sua modificação no decorrer do tempo.

Essa pesquisa é um recorte dissertativo sobre a transmutação do corpo em performances cerimoniais na comunidade indígena Pankararu. Tendo como base a metodologia de pesquisa da etnocologia, uma abordagem que visa o desprendimento de conceitos pré-estabelecidos e referenciais externos ao seu objeto de análise. O projeto foi iniciado como trabalho de conclusão de curso – TCC – na Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, no ano de 2015/2016, sob a orientação do Prof. João Denys Araújo Leite. Em um formato laboratorial, executei um experimento prático de construção e utilização de máscaras cênicas referente ao estudo nas comunidades indígenas Pankararu e Fulni-ô. Mas que por uma necessidade de aprofundamento aos estudos do corpo em transe cênicos nas cerimônias ritualísticas, decidi escoar a pesquisa à um estudo mais específico. Sobretudo na prática do aprofundamento pela pesquisa de campo.

A etnocologia requer a idealização de um olhar com o menor número de interferências externas à realidade em questão, de acordo com a identificação consciente de quem o observa sobre a influência das próprias referências apreendidas no processo. E sendo essa análise, fruto de um pensamento particular, é desenvolvido dentro de uma estrutura dissertativa mutável, uma construção temporária, existencialista e dinâmica. Um recorte no tempo espaço contemporâneo, sobre uma lente de aumento voltada a um território em um tempo/espaço específico. O corpo humano, suscetível a todas as transformações sociais de seu tempo, é a matéria viva que servirá como ponto de partida para a identificação dos aspectos de sua espetacularização e preparação aos ritos cerimoniais.

Em seus estudos, Armindo Bião, não analisa o “corpo” como estrutura separada de uma “alma”, assim como, fora de seu lugar de contexto. “A etnocologia se inscreve

na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados”, diz Bião, “o que compreende as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares não especificamente artísticas ou mesmo sequer extracotidianas.” (BIÃO, 1999, p. 16)

“Tudo dança”, e essa dança não é solitária, todas as modulações que sustentam a realidade são construídas de forma conjunta a diversos elementos, que ao ser misturados, formam o caldo da constante transformação. É compreendido que as artes chamadas cênicas, descendem das primeiras movimentações humanas sistematizadas em ritos cerimoniais, mesmo antes de serem nomeadas e divididas em categorias artísticas. A teatralidade e todas as características semelhantes que encontramos em festividades religiosas não são meras coincidências. Quando o “primata” colocou a pele de um carneiro para representar o arquétipo divino, fálico e caçador, estava evocando a dramaticidade do corpo, ou, pelo menos, estava fazendo surgir os primeiros passos para o nascimento das artes da cena. Margot Berthold desenvolve mais profundamente um estudo sobre a herança do teatro pelos rituais pré-históricos:

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos. (BERTHOLD, 2001, p. 1)

As expressões<sup>1</sup> humanas na contemporaneidade, assim como o próprio pensamento, foram enquadrados em um sistema comportamental que favorece a construção de uma pirâmide social - já engrenada há muito tempo nos sistemas políticos/sociais do Brasil, como uma herança colonialista - e que verticalizam a transformação de nossa consciência em objetivos de interesse capitalista, arquitetando um desenvolvimento específico, baseado na posse de bens materiais e no poder aquisitivo. A autenticidade das relações culturais em cada comunidade, aos poucos, são substituídas por fôrmas importadas, cristalizadas pela automaticidade de sua replicação, e que por meio do lucro, favorece a pequena classe dominante. A indústria cultural se apropriou, por anos, das obras de arte respectivas à seu tempo, e as transformou em mercadorias prontas para o consumo. Paulatinamente os princípios de produção, circulação e consumo

---

<sup>1</sup> A palavra “expressão” no desenvolvimento desse trabalho está ligada ao conceito clássico, “como uma exteriorização, uma evidência do sentido profundo ou de elementos ocultos, logo, como um movimento do interior para o exterior” (PAVIS, 2008, p. 154)

se aliam as produções artísticas como um controle excessivo sobre a forma e o conteúdo da obra, assim como sua relação com a recepção. Cada vez mais o círculo deixa de ser o signo físico de nossos encontros e é substituído por estruturas verticais, que visa um crescimento particular ao topo da pirâmide social. As nações com mais recursos financeiros escoam seus produtos culturais para todo o mundo, pois a obra, sujeita a maior reprodutibilidade rapidamente se alastra. Os pensamentos e os costumes dos países mais poderosos descaracterizam, e por vezes até extinguem as manifestações culturais mais autênticas de um determinado povo.

Apesar de ser idealizada por um brasileiro, a etnocenologia só teve seu reconhecimento e aprofundamento na França, onde está localizada sua sede principal de pesquisa. Contudo, sua conduta metodológica, procura o distanciamento do eurocentrismo teatral, reconhecendo assim as diferentes formas de espetacularização por meio da compreensão de seu pesquisador/observador, que ao desestabilizar conceitos e referenciais já concretizados, está mais suscetível a impulsos criativos revitalizantes. Se opondo e até acrescentando novas perspectivas aos estudos da antropologia teatral, que busca princípios espetaculares, tendo como referência as formas e conceitos universalizados pela dominância do pensamento cartesiano, analítico e ultra racionalista da metodologia de pesquisa acadêmica. Porém, apesar da etnocenologia não se apoiar em uma cartilha de possibilidades importada, sua formulação e estruturação se referenciou também, pela busca heterogênea das áreas que se interessam pelos mesmos objetos. Sendo assim, os estudos sobre a antropologia da performance e dramas sociais de Victor Turner (1987) e Richard Schechner (2013) ajudaram inteiramente na construção dessa área de pesquisa e estarão presentes durante a formulação do pensamento que está sendo levantado nesse texto, tornando-se uma identificação híbrida e dissertativa.

A etnocenologia, também, se distingue dos estudos da performance, por sua clara opção pelo campo estético, compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados, e, ainda, por sua bastante ampla perspectiva transdisciplinar, que vai, por exemplo, das ciências da educação e da vida, como a pedagogia e a biologia, até as chamadas ciências exatas, como a etnomatemática – enquanto os estudos da performance já se constituem num campo transdisciplinar – ainda que mais restrito às ciências sociais, e, menos, numa ampla perspectiva transdisciplinar, tendo como campo o estético, como a etnocenologia.” (BIÃO, 2009, p. 50)

Os estudos sobre os “comportamentos humanos espetaculares organizados” não entende o corpo humano no sentido dualista, sua separação entre corpo físico e psíquico. O entendimento sobre a diversidade e a amplitude de seus fenômenos é de tamanha complexidade, que é necessário que sua análise não seja restritiva. A interatividade da constituição corpórea humana, não está somente, presente na sua composição física observável, há uma grande esfera de matéria invisível que molda diretamente, seu comportamento no espaço/tempo. Considerando a possibilidade de exploração do corpo na proporção da cena como: espaço de produção e transmissão de conhecimento, percebe-se que os estudos acerca da escrita, oralidade, indumentária e muitas outras dimensões de expressão, podem também, ser considerados corpos.

Buscar indícios da expressividade que está livre de conceitos pré-estabelecidos, onde os impulsos internos se manifestam na dança dos corpos e se materializam na representação individual e coletiva, também são alguns dos princípios defendidos pela pesquisa de Antonin Artaud: “O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações” (ARTAUD, 2006. p. 7 ). O duplo expressado pelas formas transmutadas do corpo em estado cênico, impõe sua imagem/símbolo, repleta de memória, em uma efígie plástica e moldável por seu criador, como uma “materialidade fluída da alma”, possibilitando a expressão do espírito.

Pensamento esse, que também dialoga com a pesquisa aqui levantada, ao ter interesse na individualidade de cada ação em especial, sendo o corpo, a matéria de observação da triangulação semiótica no espaço entre autor e receptor. E, principalmente, quando o receptor – no caso eu, o escritor dessa dissertação, não é pertencente a comunidade da qual pesquisa. Apesar da imensa procura pela observação virgem, sem interferências trazidas na bagagem, a identificação feita pelo observador é um espelho de suas próprias impressões, de acordo com suas concepções, seu tempo, e seu modo de viver, uma opinião temporária e mutável. Sendo assim, me coloco na posição de artista/pesquisador/transformador, tendo nos próprios objetivos da pesquisa, a necessidade de uma escrita fluída, poética. Provocado e dilacerado pelas questões que me inquietaram durante o processo e às transformando em uma documentação mais sincera à minha realidade.

Mas para haver essa identificação e a formulação escrita dessa observação, foi necessário uma aproximação ao cotidiano em questão. Uma imersão à cultura Pankararu e as suas raízes, desenvolvendo etnografia na aldeia indígena e em alguns dos territórios remanescentes a sua ancestralidade. Uma busca aos princípios do corpo cênico na cultura indígena e em evidências primitivistas no território do Vale do Catimbau – PE. Fazendo identificação de aspectos cênico nas imagens rupestres dos antepassados que habitaram o território chamado hoje de Nordeste, e possibilitando um estudo etnocênico sobre a expressão do corpo em manifestações provenientes do período que antecede o colonialismo.

Os capítulos que estão por vir, foram estruturados por uma ordem de apresentação que inicia o leitor à uma apresentação sobre a comunidade indígena Pankararu, tendo principalmente, as referências do caderno de campo, e as informações coletadas pela pesquisa bibliográfica em antropólogos que dedicaram suas vidas ao estudo dessa comunidade indígena, como Maximiliano da Cunha (1999), José Arruti (1999) e Carlos Estevão (1942), assim como uma aproximação aos estudos sobre a remanescência histórica dos indígena no Nordeste primitivo, e seus possíveis caminhos até a realidade contemporânea, tendo Gabriela Martin (2005) e Mario de Andrade (1959) como autores guias nesse desenvolvimento, assim como as imagens rupestres coletadas no Vale do Catimbau – PE no período de etnografia. Logo após, familiarizo o leitor à cosmologia Pankaruru, abordando a hierarquia cosmológica dos cargos cerimoniais e as divisões espirituais na aldeia, assim como seus rituais de cura e iniciação, e as grandes festividades comunitárias. Tendo para essa fase, além dos autores já citados anteriormente, um considerável acervo audiovisual de entrevistas e gravações de ritos em tempo real. Depois de já iniciado a discussão sobre a complexidade performática nas características culturais dessa etnia, o texto enfim, focará nos aspectos expressivos da transmutação corporal e sua multiplicação pela vasta semiótica Pankaruru, indo desde suas manifestações orgânicas até seu desdobramento em artefatos cerimoniais e o seu reconhecimento comunitário. Para que enfim, o texto finalize com uma conclusão sobre o processo e a identificação pelo termo condutor/criativo para essa pesquisa: *o corpo encantado*.

A construção das noções de identificação, sobre os estados em que o corpo transmuta durante os rituais cerimoniais, se deram por meio da observação em tempo real, assim como, pelas entrevistas compartilhadas entre os participantes do ritual na

comunidade. Observando a capacidade de refletir os costumes cotidianos em expressões performáticas, criando assim, um ritmo temporário na execução de sua cerimônia. Uma necessidade social pertencente a um complexo de ritos que são encontrados em várias comunidades indígenas localizadas ao Nordeste brasileiro. Harmonizando o cotidiano social por meio de um expurgo espiritual, uma expressão codificada que é desenvolvida de forma coletiva e mediante trabalhos específicos.

É a incrível capacidade de estabelecer essas convenções que faz de nossa espécie um ser de extrema complexidade, mas o que está em evidencia no pensamento aqui levantado, é o poder de performar o comportamento humano, criando uma reflexividade sobre a experiência da vida, duplicando as ações em estruturas tão subjetivas que só a arte é capaz de abraçar sua condição física. O transe, enquanto possessão momentânea e potencializador da integração corpo/mente, constrói uma expressão livre que, pelo próprio automatismo inconsciente de sua ação, transporta sua condição física em uma transcendência que transborda as emoções armazenadas.

Através da provocação artificial da possessão, o homem primitivo até certo ponto apossou-se dela para procurar voluntariamente a presença consciente do metafísico, e o desejo de gozar essa consciência da presença divina oferece forte incentivo para cultivar estados de possessão. (LEWIS, 1977, p. 25)

Ioan M. Lewis (1977, p. 41), usa uma referência do conceito de transe extraído do *Penguin Dictionary of Psychology*, que descreve esse estado como uma dissociação consciente por “automatismos” vindos do subconsciente, como uma espécie de estado hipnótico/mediúnico.

Almejar a transformação do corpo cotidiano a uma condição de elevado padrão consciente é uma busca inteiramente ligada aos rituais religiosos. O êxtase só acontece mediante a fé em que seus fiéis levam às suas orações, essa é a chave para o poder dessas expressões em um estado modificado. A personificação e a despersonificação causada pela transposição de personas e o aguçamento dessas mutações psíquicas, pode guiar o corpo a novos modos de apreensão de experiência e transmissão de conhecimento. A condição mítica em que alguns casos de expressão performática são realizados, é condicionada à uma organicidade, uma liberdade nas ações automatizadas pela memória social de sua cultura, que é armazenada e expressada pelos corpos que ali convivem.

Espelho e cadáver é que asseguram um espaço para a experiência profundamente e originariamente utópica do corpo; espelho e cadáver é que silenciam e

serenizam, encerrando em uma clausura – que, para nós, hoje, é selada – esta grande cólera utópica que corrói e volatiliza nosso corpo a todo instante. Graças a ele, graças ao espelho e ao cadáver, é que nosso corpo não é pura e simples utopia. Ora, se considerarmos que a imagem do espelho está alojada para nós em um espaço inacessível, e que jamais poderemos estar lá onde estará nosso cadáver, se considerarmos que o espelho e o cadáver estão, eles próprios, em um inatingível outro lugar, descobrindo então que unicamente as utopias podem fazer refluir nelas mesmas e esconder por um instante a utopia profunda e soberana de nosso corpo. (FOUCAULT, p.15/16, 2013)

À luz dessas palavras de Foucault, observo a utopia do corpo, como um desejo, que precisa da pele para a busca eterna de seu espelho perfeito, único, belo por sua essência inalcançável. Refletindo assim outra realidade, um contrário do utópico, um espelho negro, distorcida do ideal e do real, a visão distópica de sua beleza, o apocalipse de seu desejo falido e assombrado por seu próprio fantasma.

Minha busca durante a pesquisa de campo me fez perceber o quão é único e subjetivo o entendimento do “eu”, e como a expressão durante as cerimônias indígenas é o ápice da cultura dessa comunidade, se tornando subversivo por si só, resistindo a dominância da globalização. A experiência da observação, desenvolvida ao longo do processo de estudo à cultura Pankararu, foi a libertação de todas as inspirações e expressões recebidas ao longo do percurso, algo que não me coube permanecer apenas em palavras.

## **2. Etnocenologia a Serra *Pankararu***

O sol nascia e se punha a crepuscular entre as montanhas, as rochas saíam por entre a mata espinhosa do sertão/agreste e formavam figuras distorcidas, laminadas e pontudas, algumas arredondadas e esburacadas, lembrando grandes corais de oceano. Herança de tempos antigos. Os desenhos da montanha, repletos de memórias, contam mitologias geológicas daquele ambiente que explodia em raios azuis amarelados. Um quadro esculpido pelo passar do tempo, “A Pedra do Índio”, como é chamada, com um formato de um rosto humano, várias rachaduras e pedaços rochosos com marcas que lembram alguns símbolos Pankararu, formados naturalmente, cravados até hoje na pequena cordilheira que envolve a aldeia. Um povoado que, segundo as últimas pesquisas da FUNAI, feitas em 2010, tem de 8 a 9 mil indígenas residentes no território que cerca as serras entre os municípios de Tacaratu, Jatobá e Petrolândia, no estado de Pernambuco.

Esse território, segundo o site oficial da FUNAI<sup>2</sup> e relatos dos próprios nativos indígenas, só foi reconhecido como propriedade indígena pelo “homem branco”, em meados de 1754, por meio da rainha esposa de D. Manoel, que assinou um documento imperial formalizando a área considerada pertencente ao território Pankararu. Porém, com o desaparecimento do documento, foram necessárias novas buscas pelos indícios de que ainda havia indígenas nessa área, e novas expedições começaram a desbravar o interior do Nordeste afim de catalogar essas etnias. Foi assim que Mario de Andrade, já na década de 1930, formalizou o segundo contato com o povo Pankararu por meio de seus estudos etnoculturais das musicalidades do sertão e do agreste brasileiro. Logo depois, a mando do presidente Getúlio Vargas, o antropólogo Dr. Carlos Estevão foi solicitado a averiguar a existência indígena no local, confirmando o território Pankararu, que foi mais uma vez catalogado, porém reduzido a uma fronteira menor que a original.

Contudo, a formulação escrita de um documento como este, infelizmente, não asseguraria o respeito ao território deste povo. Em vários momentos, no decorrer da história, este e muitos outros povoados indígenas sofreriam com a desterritorialização. Um grande crime ao ambiente e a história do Brasil. Um genocídio arquitetado desde a história colonial, patrocinado pelos grandes governantes da economia e da política brasileira. Uma violência escancarada, midiática, completamente perceptível. É só olhar as cidades erguidas para sustentar a construção das hidrelétricas no território indígena Pankararu. Ao descer em uma delas, na cidade de Jatobá, eu e minha equipe – o fotógrafo Mike Rufino e o músico e captador de áudio Guilherme Gonçalves – tivemos que fretar um transporte até chegar à reserva indígena. Aos poucos, povoados construídos nas margens da cidade, em volta de pequenas igrejas, foram surgindo na estrada de terra fina. Outras casas foram aparecendo, subindo as colinas, outras cercadas por muros, com currais e campos para plantações.

Paramos na praça principal do povoado, na frente da igreja de Santo Antônio, que fica no “coração da Aldeia Pankararu”, como nos disse Seu Bino, o indígena que nos recebeu em sua casa. A igreja fica na frente de sua residência, e entre as duas construções há uma pracinha que durante os finais de semana vira um pátio de feira comunitária, de venda e troca de comida, animais, instrumentos para plantio e cuidados de pasto.

---

<sup>2</sup> Cf. <http://www.funai.gov.br/>. Acesso em 08/04/2019.



Pátio da igreja de Santo Antônio na aldeia indígena Pankararu-PE;

Fotografia tirada por Mike Rufino em 29 de janeiro de 2018.

A cruz Pankararu, erguida no alto de um cruzeiro, me fez perceber o forte sincretismo dessa etnia com traços da cultura cristã, simbologias que também são vistas nas pinturas, rezas e vestimentas cerimoniais daquele povo. Por outro lado, também é sabido que essa comunidade, que reside nesse local desde muito antes da invasão europeia, pela necessidade de sobrevivência no decorrer das transformações que se dariam em séculos de colonização, fundiram suas crenças e costumes às culturas de outros povos, também subjugados, como africanos, quilombolas e outros indígenas da região. Segundo o pesquisador Estevão de Menezes Ferreira Pinto,

tradições orais informam que os Pankararu são provenientes do lugar chamado curral-dos-boi, hoje Santo Antônio-da-Glória, na Baía, sendo depois aldeados por dois padres oratorianos. Daí o nome de Brejo-dos-padres. A Brejo-dos-padres vieram ter, posteriormente, alguns indígenas da Serra-Negra, de Águas Belas, do Colégio do Sertão de Rodelas. Na aldeia, há reminiscências de índios de outros nomes (*Genipancá, Ituaçá*, por exemplo). (PINTO, 1952, p. 296, “grifos do autor”)

Talvez por isso encontramos semelhanças entre a cultura dos Pankararu e os costumes de várias outras comunidades indígenas do Nordeste brasileiro, formando uma rede de resistência aos ataques gerados pelos avanços da globalização. A união de povos oprimidos gerou o fortalecimento de comunidades que foram se adaptando e se afirmando

enquanto etnia indígena. Foi assim que muitos povoados conseguiram sobreviver à colonização europeia, mostrando a força de vivacidade dessas culturas, seu poder de transformação e adaptação da resistência para a sobrevivência. Pelo que conseguimos captar durante as entrevistas e a partir da vivência do cotidiano da aldeia, a cultura Pankararu surgiu como uma reminiscência de antigos povos indígenas que habitavam a região antes mesmo do período colonial. Trata-se de uma cultura originalmente híbrida e viva, que assim como qualquer outra, está em constante transformação e adaptação.

A cosmologia e hierarquia Pankararu é uma das mais complexas que eu já tive o prazer de conhecer. Não há possibilidade de resumir na escrita todas as características que moldam essa cultura, assim como o seu entendimento em um curto prazo de vivência cotidiana, mesmo que essa vivência seja árdua. Pois, além dessa cultura está envolta do mistério sagrado, somente o nascimento e a criação dentro desse território seriam capazes de instruir o conhecimento necessário sobre ele. Há, por exemplo, um grande número de símbolos e ritos que simbolizam aspectos do cotidiano da aldeia. Essas formas de expressão são codificadas e passadas por gerações que as repetem em momentos propícios, específicos, forjados segundo as necessidades daquele povo ao longo da sua história. A semiótica Pankararu está exposta no corpo, com pinturas e esfoliações; nos adereços anexados ao corpo carnal; na costura e no bordado de vestimentas sagradas; na musicalidade e nos instrumentos usados em seus ritos. Há diversos momentos e formas em que esses símbolos se manifestam, alguns em instâncias sociais, quando toda a comunidade pode estar presente e fazer parte do conjunto, outros mais reservados a uma família, ou a um grupo indígena seletivo, tudo de acordo com o trabalho a ser feito.

Nas performances sociais abertas à comunidade pude perceber a existência de alguns rituais já datados no calendário festivo Pankararu, e outros rituais que não tinham datação certa para acontecer, dependendo de circunstâncias próprias do dia a dia da aldeia. Segundo o antropólogo e pesquisador da música Pankararu Maximiliano Carneiro da Cunha (1999), “*A Festa do Imbu*”, por exemplo, faz parte do principal ciclo de rituais sociais dessa comunidade e tem seu início numa cerimônia chamada “*O Flechamento do Imbu*”, logo depois continua com a “*Noite dos Passos*” e a “*Queima do Cansação*”, e por fim, chega ao término pela “*Saída do Mestre Guia*”. Essa festividade não tem uma data fixa marcada. Quando os primeiros frutos do imbuzeiro – árvore nativa da região e que, em tempos passados, de extrema seca, fez parte da dieta dos seus moradores – estão começando a frutificar, é o sinal para que os indígenas marquem o dia que será realizada

a cerimônia. Essa cerimônia é um jogo, um ritual de disputa, geralmente descontraído, contando com intervenção musical e performance de dança ritualística.

Existem lugares específicos na aldeia para que cada ritual seja realizado. Esses lugares foram escolhidos pelos antepassados indígenas, seguindo as lendas e os costumes de sua cosmologia. Esses espaços são campos grandes e abertos, situados em vários logradouros do povoado, geralmente entre pequenas casas de moradores que, de certa forma, são responsáveis pela execução dos rituais ali realizados. Via de regra são circulares, com o centro livre de plantações e cobertos por uma camada de areia fina amarelada, como um campo arenoso de uma praia do litoral.

O cantador – função de extrema importância dentro da hierarquia Pankararu – convoca o início do ritual por meio de um toante que guia a performance dos dançarinos, já vestidos em trajes cerimoniais, para dar início aos trabalhos. Cada dançarino que chega no terreno do ritual faz uma reverência à casa que está organizando a cerimônia e aos donos do terreiro, como um pedido de permissão e agradecimento para entrar no local. Logo depois, se junta aos outros dançarinos no centro do círculo. Essas danças duram toda a manhã até chegar o intervalo para o almoço cerimonial – ação, aliás, comum a quase todos os rituais Pankararu. Por meio de uma fila circular, um atrás do outro, formada no próprio passo da dança, os indígenas se preparam para receber a alimentação. Os primeiros são sempre os cantadores e dançarinos, logo depois a população indígena presente, e só depois os visitantes e convidados da aldeia. Após esse momento, terminada a pausa para a refeição, o cantador, agora acompanhado por tocadores de gaita e de *cabo de tatu* (flauta construída com o casco do rabo do tatu), convoca os indígenas para o início do flechamento dos imbus. Maximiliano da Cunha relata um pouco desse procedimento ritualístico durante sua estadia na reserva indígena.

É nessa hora que uma das lideranças colocou um imbu (na verdade três para facilitar o alvo), envolto em folhas, num ramo sustentado por duas forquilhas a um metro de altura. (...) Quando o fechamento do imbu foi iniciado, um cipó de macunã (*Dioclea grandiflora*) foi colocado no terreiro próximo ao local onde os praiá estavam tentando flechar o imbu. Quando alguém finalmente acertou, o cipó colocado no meio do terreiro e de cada lado se posicionou um grupo como num cabo de guerra. Do lado leste ficam os praiá enquanto que no oeste, vários homens do grupo. Essa disputa é denominada por eles de *Puxamento do Cipó*. Para os Pankararu isso faz parte do que eles chamam de *ciência do índio* e tem o objetivo de prever se a safra no ano corrente irá ser boa ou não. Segundo soube, se “descer”, ou seja, se o grupo vencedor for o do lado oeste, então a safra será boa. Caso contrário, não vai haver muita chuva e conseqüentemente a colheita será ruim. (CUNHA, 1999, p. 82 e 83)

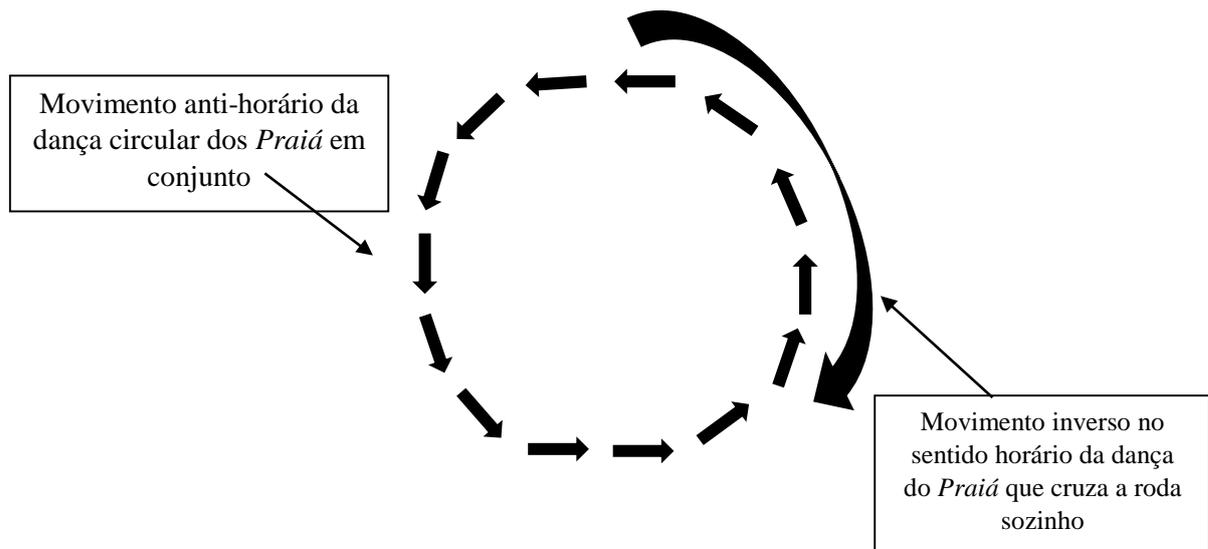
Dado início a abertura para a *Festa do Imbu*, a comunidade se prepara para a principal intervenção dentro dessa festividade, *As Corridas do Imbu*, que acontecem no terreiro do Brejo dos Padre e na Serrinha – lugares específicos dentro da aldeia – geralmente paralelo a comemoração do carnaval, a festa da carne, construindo uma inversão sacramentada, um retiro espiritual para purificação e expurgo de mazelas, demonstrando o lado profano e sagrado como pertencente a um só todo.

Esse ciclo de rituais é iniciado logo depois do *Flechamento do Imbu*, seguindo as fases da lua crescente ou cheia. Ainda em fevereiro, ou as vezes, no início março, (dependendo do surgimento dos imbus). Nesse momento, os rituais são iniciados com *Noite dos Passos*, ritual orientado por mulheres indígenas cantadoras e de extrema importância para o início das festividades. Um dos momentos mais ricos e únicos que presenciei, um dos ápices da espiritualidade comunitária Pankararu e de seu mistério sagrado. Talvez por isso nunca foi permitido nenhum registro audiovisual, nem mesmo fotografia ou som gravado. Só me foi permitido gravar “no coração e na memória” como me falou Seu Bino, que também foi nosso guia durante todos os rituais acompanhados.

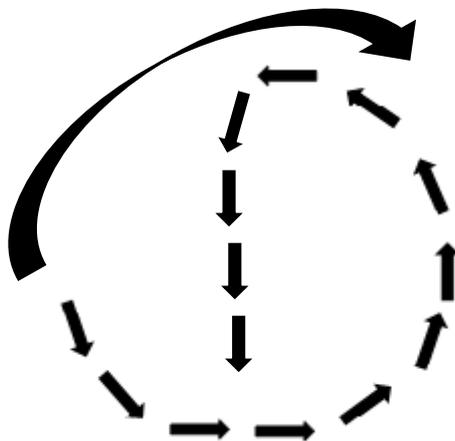
Em um grande círculo orientado pelo ritmo do maracá<sup>3</sup> e o toante arranhado das cantadoras, os dançarinos vestindo os trajes cerimoniais chamados de *Praiá* (expressão mais detalhada nos próximos capítulos) dançam em fila, um atrás do outro, criando um círculo anti-horário, da direita para a esquerda, enquanto um dos dançarinos - podendo mudar de dançarinos várias vezes no decorrer da dança, sempre do lado de fora da roda, faz o círculo no sentido horário, contrário aos outros, da esquerda para direita. Fazendo um cruzamento de dois círculos. Algumas vezes o primeiro dançarino, que guia a fila no círculo de sentido anti-horário, puxa a fila para o centro do espaço, criando um cruzamento no meio do círculo que desenha o símbolo da cruz Pankararu, tão presente nas suas vestimentas e pinturas.

---

<sup>3</sup> Instrumento musical de grande importância em quase todas as culturas indígenas brasileiras. No caso da aldeia Pankararu, ele é o principal instrumento de um cantador e é responsável por guiar o toante que direciona os rituais.

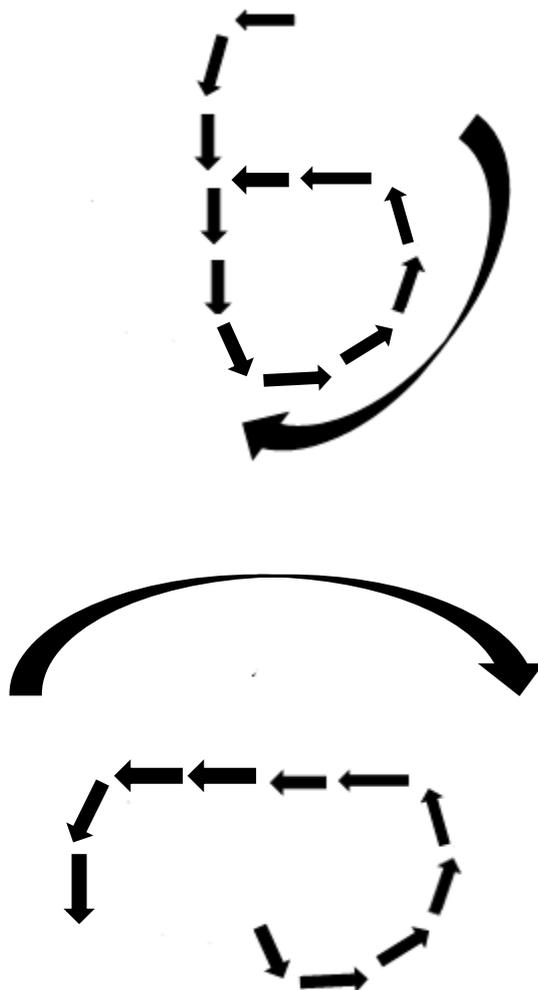


Logo depois o primeiro “*moço de praia*”- como é chamado os dançarinos nos trajes cerimoniais, responsável por guiar a direção dos demais mascarados, puxa a grande fileira em formato circular para seu próprio centro, até que consiga entrar na outra extremidade e voltar ao movimento circular.

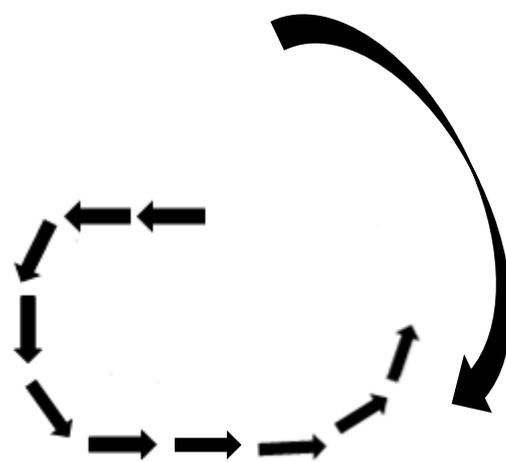


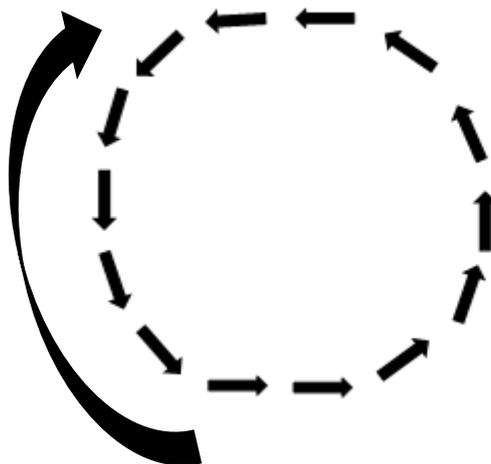
Para que mais uma vez, agora à uma distância de 90° graus da primeira perfuração do círculo, o primeiro dançarino possa guiar a fileira até a próxima extremidade a frente, fazendo o mesmo movimento da ação anterior. Até que por fim, consigam voltar outra vez à forma circular. Toda essa coreografia é acompanhada pela movimentação do *moço de praia* (representado pela seta maior), que gira no sentido contrário aos demais

dançarinos. Para que assim, segundo a tradição Pankararu, possa proteger e fechar o cruzamento.



Essa movimentação desenha uma cruz sobre um círculo, símbolo de grande importância para o povo Pankararu, marcando no terreiro e ritualizado como escudo protetor e espaço de evocação as entidades cortejadas.





Esse procedimento de cruzamento de cruz no meio do círculo, sempre acompanhado por um dançarino que circula no sentido inverso, é perceptível em vários outros momentos ritualísticos da comunidade, mas o que torna a “Noite dos Passos” um acontecimento único durante as festividades são as danças sagradas, portadoras de lendas que são “teatralizadas” pelos dançarinos; movimentações codificadas que são entendidas pelos conhecedores de cada lenda. A “Noite dos Passos” está envolta em vários mistérios particulares da ancestralidade Pankararu. Seus passos “coreografados”, ali representam arquétipos e perfazem mimeses relacionadas a cada lenda, acompanhadas sempre pela intervenção musical que completa a ação. Uma forma de imortalizar a história ancestral daquele povo, passando-a às futuras gerações.

A identificação dessa simbologia nos passos semióticos da performance de cada arquétipo é reconhecida por meio da identificação social herdada por essa comunidade. Uma comunicação visual, oral e sensorial. Tendo em alguns momentos um compasso rítmico completamente sincronizado com o ritmo da música e o passar dos corpos no espaço, em outros momentos ações de disputa e luta, representando a caça e o manuseio com animais de criação.

Há uma representação em especial, uma intervenção com um grande poder de dramaticidade e comunicação com o público que assiste à performance cerimonial Pankararu: a imitação do cachorro. Não consegui descobrir ao certo como é a escolha do indígena que irá representar essa figura, mas é certo que essa escolha é feita anteriormente e já esperada no seu momento específico. Sua representação se dá por meio de um indígena que não veste o traje cerimonial e que remonta ao arquétipo de um cachorro,

imitando (*mimesis*) o seu comportamento. As ações são fluídas e improvisadas, o que diverte o público do ritual, causando confusão por onde passa. Com uma pequena garrafa de água escondida o indígena finge estar urinando como um cachorro nas pessoas, derrubando objetos, correndo atrás de algumas ou mesmo atrás de cachorros da rua, fazendo várias trapalhadas que mudam o humor da cerimônia para algo mais livre e divertido.

Identifiquei vários traços do arquétipo do palhaço nessa performance, característica comum à algumas comunidades indígenas que usam de uma representação mais “anarquista” para descontrair e animar a aldeia, assim como *Hotxuá*: uma representação indígena da comunidade *Krahô* (localizados no Nordeste do estado de Tocantins), que se manifesta como um palhaço cerimonial em meio aos ritos indígenas, um “bobo sagrado”, um anarquista do riso. Provocando à minha análise, uma identificação de catarse e cura psicofísica por meio do desabrochar de risadas e bem estar causado pelo humor. Destaco os estudos de Ana Carolina Abreu (2018), com a pesquisa “Hotxuá à luz da etnocenologia” e o documentário “Hotxuá: o palhaço sagrado, o riso da terra” dirigido pela atriz Letícia Sabatella em 2005, para maiores informações sobre esse ritual na comunidade *Krahô*.

A cerimônia da *Noite dos Passos* inicia sempre aos sábados recorrentes ao mês de celebração, e pode durar até a madrugada do domingo, ou até mesmo o raiar do dia. Mas logo o domingo amanhece e depois de um bom descanso, a comunidade se prepara para o segundo momento das *Corridas do Imbu*. Por volta das 10h ou 11h da manhã, os primeiros cantadores e dançarinos já aparecem no terreiro de areia fina, no mesmo lugar que foi realizado o ritual da noite passada, e iniciam as rodas de dança para iniciar a cerimônia de *Queima do Cansação*.

A dança que inicia o ritual nesse dia tem praticamente a mesma estrutura das outras danças. O cantador direciona seu toante com o balanço do maracá – instrumento musical de grande importância na cosmologia mágica/religiosa ameríndia, em diversas comunidades diferentes ao longo da América Latina. Logo em seguida, os dançarinos com os trajes sagrados vêm ao pátio de terra onde começam a fazer o cruzamento dos círculos – uma grande roda guiada por um dançarino no sentido anti-horário e outra formada apenas por um dançarino que gira para o lado inverso. Depois de realizar três

voltas em todo o pátio, dá-se então, início ao *Toré*<sup>4</sup>. Nesse momento, os dançarinos montam um cortejo de pares, algumas duplas com os trajes cerimoniais, outros segurando os braços de indígenas mulheres com pinturas pankararus nos corpos. Juntos, reverenciam os cantadores, sempre indo e voltando do centro do pátio até a frente do cantador, quando abaixam suas cabeças cobertas de palha e pena e fazem um movimento reverencial. É um acontecimento extremamente respeitoso para com as entidades que estão sendo veneradas no rito. É uma expressão de agradecimento por todo o cortejo e um modo de preparar os próximos passos da performance cerimonial Pankararu.



Dia da *Queima do Cansação* na comunidade Indígena Pankararu-PE;

Fotografia tirada por Mike Rufino no dia 11 de fevereiro de 2018.

Essas ações tomam conta de toda a parte da manhã avançando até o começo da tarde, quando são interrompidas para um momento de grande importância do ritual: a cerimônia do almoço, uma alimentação ritualística do povo Pankararu. O alimento

---

<sup>4</sup> Nome dado a um tipo de dança indígena específica em cada comunidade e, geralmente, executada em formas circulares. No caso da aldeia Pankararu, essa dança acontece guiada por um cantador e seu *maracá*, que puxa a ação executada pelos dançarinos em pares de dois, fazendo um movimento de aproximação e recuo em direção ao seu eixo. Tendo em alguns momentos, a quebra por dois círculos que se dividem no sentido anti-horário, indo cada um, para o lado oposto até se reencontrarem no centro do círculo.

servido é, tradicionalmente, o pirão e o carneiro ou bezerro. Com o passar do tempo, também se anexou o arroz e a garapa (um suco feito da rapadura, um doce artesanal muito comum no Nordeste brasileiro). Assim como em todas as ocasiões em que há cerimônias comunitárias, o almoço é servido a todos que estão acompanhado o ritual como uma espécie de comunhão e agradecimento pela fartura. Em uma grande fila circular, guiada pelos cantadores, os dançarinos um a um, vão pegando cumbucas de barro onde é servido o alimento sagrado do rito.

A preparação da comida servida nas cerimônias são realizadas por mulheres indígenas iniciadas por gerações passadas e preparadas exclusivamente para aquele momento. Há uma série de temperos e modos de preparo em fogo à lenha específicos aqueles costumes, evidenciando a complexidade dos rituais Pankararu, tendo ações que transbordam a relação momentânea de sua espetacularização. Tendo uma série de preparações antecipadas que podem durar meses, para que tudo aconteça seguindo os costumes herdados.

Os cantadores que guiavam a dança na fila para o recebimento da comida cerimonial seguram as cumbucas de barro maiores do que aquelas servidas aos dançarinos, talvez símbolo de sua hierarquia durante aqueles trabalhos. Eles batizam a alimentação, defumando-a com o *Campiô* (nome exclusivo à identificação Pankararu) – sendo cachimbo de madeira feito para a defumação de ervas sagradas na cultura indígena e um potencializador de rezas e encantações de cura. Então, só após esses procedimentos, os cantadores puxam os dançarinos para as três voltas no pátio, fazendo o cruzamento da cruz Pankararu no círculo do terreiro. Logo depois, conduzem a dança para dentro do *Poró* – um lugar específico nos terrenos de rituais, construído por palhas de ouricuri (vegetação encontradas na região), cujo acesso é permitido apenas a alguns indígenas homens, identificados por cargos ritualísticos. É nesse local também que se realiza a preparação para a colocação e retirada das vestimentas sagradas, assim como algumas rezas e encantações restritas aos indígenas pertencentes àqueles cargos ritualísticos.

Depois de uma pausa para a alimentação em conjunto, os cantadores recomeçam a entoar os cânticos que puxam os dançarinos, retirando-os do *Poró* e recomeçando as três rodas que irão iniciar a *Queima do Cansanção*. Em uma nova fila guiada pelos cantadores que agora são acompanhados pelos tocadores de gaita e *rabo de tatu*, os indígenas se dividem em novas páreas (duplas), para mais uma vez iniciar o *Toré*. Alguns com jovens, outras com homens e mulheres mais velhos, outros com pares de dançarinos

com os trajes cerimoniais, em alguns mulheres fazem também par com os trajados. Todos juntos, seguindo as duas fileiras de corpos que formam os pares na fila, fazendo um grande círculo para que, logo em seguida, recebam a entrada das cestas de palha (contendo diversos tipos de alimentos) que são ofertados aos *Praia* selecionadas anteriormente pelo indígena que deseja oferta-lo, e os galhos de urtiga de cansaço – daí o motivo de nomear o ritual por “*queima do cansaço*” - que serão usados na queima dos corpos durante do ritual.



Ritual de *Queima do Cansaço* na comunidade indígena Pankararu-PE;

Fotografia tirada por Caio Richard em 11 de fevereiro de 2018.

Após a entrega dos ramos e cestas, e o cumprimento das três voltas no terreno, os cantadores guiam um grande cortejo pelas ruas da aldeia, acompanhado pelos dançarinos e toda a comunidade indígena presente, assim como os visitantes e convidados. Os caminhos percorridos durante o cortejo são traçados seguidos pela tradição e lendas Pankararu, desenhando um cruzamento que liga a aldeia de um lado a outro, até o terreiro da Serrinha, onde será realizada a queima. Antes da queima dos corpos, em um lugar determinado, mais uma vez o cortejo abre um grande círculo para a ritualização do recebimento das cestas de palha ofertadas aos *Praia* prometidos. A execução das três voltas no terreiro mais uma vez é feita e, logo em seguida, o corte da cruz Pakararu para que finalmente o cortejo seja guiado ao terreiro.



Ritual da *Queima do Cansação* na comunidade indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Mike Rufino no dia 11 de fevereiro de 2018.

Uma ação de expurgo comunitário. Um êxtase religioso com um grande poder de cura psicossocial e transe ritualístico. A poeira levantada do chão esfolado formava uma camada de neblina que, ao se fundir aos raios de sol amarelados do final da tarde, proporcionam uma das visões mais fascinantes que pude presenciar. Os corpos fantasmagóricos, pela opacidade da camada de terra no ar, dançam e se transmutam em meio a rodopios; flutuavam em meio a nuvens de terra, materializando os próprios espíritos adorados nessa festividade.

A dança celestial dos encarnados e dos não encarnados, seu rompimento ritualístico no tempo/espço, permite a comunhão entre o terreno - profano - e o sagrado. Uma catarse comunitária de fé e revitalização social, algo com um poder de resistência tão forte que nem o histórico genocídio da cultura indígena foi capaz de abafar. Sua repetição anual é a representação de toda a resistência que ainda pulsa na terra sagrada dos Pankararu. Expressão posta à pele nas esfoliações causadas pelas queimaduras nos corpos durante a dança com o cansação, que pelo próprio movimento circular no terreno e pelo próprio eixo dos dançarinos, são feridos pela *urtiga*<sup>5</sup>. Ao passar pela pele durante

---

<sup>5</sup> *Urtiga* é o nome popular para urtiga. A planta é cientificamente inserida na família das *Urticaceae* e é bastante comum no Nordeste brasileiro. Possui uma proteção natural, uma fina camada de pelos em suas

o ritual, o corpo é purificado pela queima que o consome, deixando as marcas esfoliadas que expressam, visivelmente, a cura.



Ritual da *Queima do Cansação* na comunidade indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Caio Richard no dia 11 de fevereiro de 2018.

Esse momento ritualístico de ápice na performance cerimonial Pankararu dura exatamente o tempo de três voltas no terreno, tendo pequenas pausas entre cada volta, quebradas pela evocação do toante do cantador que orienta a cerimônia. Depois do cumprimento dessa tarefa, o que restou dos ramos de urtiga é jogado no centro do círculo e é dado o comando para o início do *Toré* que irá finalizar o dia festivo. Nesse momento, todos os presentes são convidados a participar, até mesmo os visitantes, como num grande fechamento de tudo o que foi feito durante o dia e numa grande comunhão de todos os que estiveram presentes.

---

folhas e caule que contém um veneno nocivo à pele humana, causando queimaduras. Para a ciência do povo Pankararu, a planta é um remédio e uma defesa contra as mazelas.

Então, um enorme caracol é construído no meio do terreno – algumas pessoas acompanhadas por seus pares, outras sozinhas, mas todas com um enorme sentimento de euforia e alegria que toma conta do ritual. Assim como na “*Queima do Cansanção*”, o cantador convoca todos para a execução das três voltas no terreno com pequenas pausas entre elas. A cada convite do maracá, aqueles que estão embriagados pela fluidez dos acontecimentos são tomados pela dança e expostos em um grande caldeirão de corpos em meio à poeira levantada e aos raios de sol que insistem em passar entre as partículas de terra suspensas no ar. Ao entrar no meio da dança, senti o meu corpo se entregar a cada molécula viva de terra que flutuava no ambiente, como se fundisse à transmutação harmoniosa daquela dança e, por um momento, eu entendi o que significa da palavra “tribo”, a vida em comunhão e a livre expressão do corpo; sua necessidade de se fazer em símbolo e performar, celebrar, sua história, suas marcas, sua espiritualidade, formando um só corpo social, ou como chamarei daqui por diante: um *corpo encantado*.



Toré de finalização do ritual da *Queima do Cansanção* na comunidade indígena Pankararu-PE;

Fotografia tirada por Mike Rufino no dia 11 de fevereiro de 2018.

Durante o acompanhamento dos rituais percebi que cada momento e cada ação realizada durante a performance narra aspectos da cosmologia Pankararu, cada símbolo é

uma representação de algum ponto histórico, cultural ou espiritual dessa etnia e que cada expressão é parte da história contada e recontada a cada execução. Criando uma “Dança Dramática” como identificou Mário de Andrade no seu livro – *Danças Dramáticas do Brasil* (1959) - durante sua expedição às aldeias indígenas. Um folguedo originalmente popular, herdado pelos antepassados indígenas e que recontam suas lendas em um grande encontro comunitário para o aprendizado das novas gerações e o fortalecimento da aldeia como um todo.

A estrutura cronológica dos rituais que ocorrem na *Fesda do Imbu* seguem a mesma ordem descrita anteriormente: assim que o primeiro imbu aparece na árvore imbuzeiro, os preparativos para seu flechamento começam e, conseqüentemente, logo depois, a data para as corridas se iniciam, sempre em quatro finais de semana, iniciando com o ritual da *Noite dos Passos* e no outro dia a *Queima do Cansação*, esse procedimento é repetido nos três finais de semana que se seguem após a primeira *Noite dos Passos*. No quarto final de semana do mês, momento chamado pelos indígenas por *A Corrida do Mocó* (devido a passagem dos passos de dança mais curtos e rápidos), ritual que simboliza o fim das corridas e a última celebração a ser executada dentro dessa festividade: *A Saída do Mestre Guia*.

Por essa razão há um diferencial na execução dos procedimentos nesse dia. Observando a cronologia de rituais das *Corridas do Imbu*, esquematizada por Maximiliano da Cunha (1999, p. 84) em referência no quadro abaixo, e cruzando-a às informações obtidas em campo, percebi que no dia em que há a *Saída do Mestre Guia*, não há queima de cansação durante as danças. Tudo ocorre como se a purgação e o expurgo do corpo precisasse ser cessada para que uma fonte de luz, sagrada, possa se aproximar da aldeia – o recebimento da principal entidade venerada pelo povo Pankararu, um espírito de alto grau evolutivo e que acompanha as tradições religiosas desse povo desde o tempo de seus ancestrais. Por essa razão, a cerimônia do “*Mestre Guia*” é o acontecimento mais esperado de todo o ciclo de rituais iniciado com o “*Flechamento do Imbu*”.

SÁBADO (noite)			DOMINGO (manhã e tarde)		SEGUNDA (madrugada)
	Brejo	Serrinha	Brejo	Serrinha	Serrinha
1º	Noite dos Passos	<i>Praiá</i>	Cestos (manhã) Queima/Toré (tarde)	Cestos/Imbuzada(m) Queima/Toré (t)	
2º	Noite dos Passos	<i>Praiá</i>	Cestos Queima/Toré	Cestos/Imbuzada Queima/Toré	
3º	Noite dos Passos	<i>Praiá</i>	Cestos Queima/Toré	Cestos/Imbuzada Queima/Toré	
4º	Noite dos Passos	<i>Praiá</i>	Cestos/Imbuzada Sem Queima/Toré	Cestos/Imbuzada Sem Queima/Toré	<i>Mestre Guia</i>

Todos os momentos que antecedem a vinda do *Mestre Guia*, de certo modo, são preparativos para o recebimento dessa entidade, conhecida entre os Pankararus por *General*, por *Comandante* ou ainda *Chefe dos Encantados*. No acompanhamento diário, durante o período de etnografia e entrevistas, pude entender que essa divindade é um Deus “vivo”, uma entidade vinda dos antepassados indígenas; um condutor dos guerreiros Pankararu, protetor da aldeia e guia espiritual de todos os seus descendentes. É o *Chefe dos Encantados*, na cosmologia Pankararu: aquele que conduz todas as outras entidades a “descerem” nos terrenos da aldeia; ele é o mensageiro de *São Sé* (nome atribuído ao Deus maior – criador do universo) e dos elementos da natureza.

Apesar de sua cerimônia ter um momento e um lugar específico para acontecer, sua manifestação depende de vários fatores, podendo algumas vezes não vir a acontecer, em caso de desordem, mal presságio, problemas durante os rituais ou no dia a dia da aldeia. Para que a aldeia seja agraciada com sua presença, é necessário que haja uma rigorosa disciplina na execução das cerimônias e no cumprimento das tradições sagradas Pankararu.

Tal como na “*Noite dos Passos*”, a “*Saída do Mestre Guia*” nunca foi gravada, de modo que não existe nenhuma referência fotográfica ou em áudio do ritual, apenas registros escritos de alguns estudiosos aos quais foi concedida a entrada no terreno, para que participassem do ritual apenas na condição de observadores. Segundo a descrição de Cunha (1999, p. 94), as vestes do Mestre Guia diferem significativamente das vestes das demais representações, sendo seu saiote feito de palha de ouricuri, não de caroá; sua peça superior tem, à diferença das vestes dos demais *Praiá*, pois a também um “longo

colarinho” também de ouricuri. Além disso, a máscara usada é virada para trás, de forma invertida, com a “*rodela de plumas* virada para a frente”. A respeito da performance do *Mestre Guia*, Cunha lembra que sua postura

...também difere da dos outros *praiá*. Curvando como um ancião, usando inclusive uma bengala, ele é seguido pelos *praiá* enquanto é “puxado” por um dos chefes, já que não pode ver por ter a sua máscara usada no sentido contrário. Ladeado por Xumpunhum e Cinta Vermelha (outras entidades da aldeia), o *General* dá, junto com os *praiá*, três voltas no terreiro e retira-se, ficando no caminho do *poró*, próximo ao terreiro. Passando um certo tempo, ele retorna e começa a benzer os presentes, que em fila, esperam pela benção. Segundo me afirmou João Vermelho, um antigo Pankararu, ele não pode negar um pedido de benção, cabendo ao chefe que o “puxa” pelo terreiro, a responsabilidade de dizer não quando ele passa muito tempo benzendo, uma vez que ele não pode benzer todos os presentes. (CUNHA, 1999, p. 94)

A saída do *Mestre Guia* significa, finalmente, um anúncio de estabilidade, harmonia e boas colheitas para o povo Pankararu no ciclo que se segue. É um acontecimento muito esperado por todos os indígenas; um momento de grande fé, reza, comunhão das famílias e pedidos de benção para novos sonhos. Com este rito, terminam as festividades anuais Pankararu. Em outros rituais específicos, as entidades serão novamente convocadas, mas se tratam de ocasiões especiais, que demandam trabalhos mais familiares. O ciclo de festividades Pankararu é refeito anualmente, assim como muitos outros ciclos de rituais indígenas no Nordeste brasileiro, me fazem entender o complexo cosmológico de culturas que sobrevivem nesse território há centenas de anos, e que fazem parte da memória corporal *encantada* dessa região.

## **2.1 O Corpo na Pedra: uma busca a ancestralidade *Pankaruru***

Herdamos um círculo pedagógico e vicioso de verticalidades que impõem à nossa educação fôrmas europeias. Uma construção arquitetada aos moldes de um exemplo importado e que nos acompanha desde a colonização. Por isso, somos tão ignorantes com relação à história do nosso país-território, e conhecemos mais a história da Europa do que os costumes regionais dos antepassados deste solo. Por isso, há uma imensa lacuna no estudo dos povos ameríndios, cuja história encontra-se pouco documentada e, em grande parte, destruída ao longo de séculos de colonização.

É sabido que existia, no Brasil, uma grande quantidade de comunidades indígenas diferentes, algumas tão grandes que chegaram a estabelecer verdadeiras civilizações, que se espalharam pelo território brasileiro criando subdivisões, como foi o caso dos povos *Tupi* e *Guarani* no litoral do que é hoje chamado de “América Latina”. Esses foram os primeiros ameríndios a terem contato com os Europeus. As comunidades localizadas mais ao centro do continente, tinham territórios menores, de localizações mais incertas, o que tornava o acesso dos recém-chegados mais difícil. Por isso, grande parte dos conhecimentos sobre esses povos mais “inacessíveis” se deram inicialmente por meio dos próprios indígenas litorâneos, que os chamavam de *Tapuia* – povo que não fala a língua *Tupi*. Nessa perspectiva, qualquer comunidade que não fosse *Tupi*, era chamada “*Tapuia*”.

Os povos indígenas do interior do Nordeste do Brasil foram agrupados sob o nome de *Tapuia* a partir de uma perspectiva dos Tupis costeiros; num primeiro momento da colonização. Em 1584, Anchieta descreve esses povos como “diversas nações” e que possuíam “diversíssimas línguas”, além de expor algumas práticas de suas aldeias. Com o intuito de “converter” os índios, os jesuítas desenvolveram o processo de aldeamento, como resultado surge às aldeias dos “Quiriris”. Dessas, apenas uma sobreviveu e encontra-se na atual área dos Kiriri de Mirandela, nas proximidades de Sergipe [...] [M]uitos povos deixaram de existir, aparecendo, no máximo, com um nome atribuído pelos colonizadores nos escritos da época. A diversidade cultural e linguística dos *Tapuia* se torna impossível de reconstruir. [...] Na verdade, trata-se de um conjunto de grupos com afinidades linguísticas e culturais, mas com uma série de variações desconhecidas e cujas noções próprias a sua etnicidade foram substituídas pelo molde da classificação externa, com a imposição de uma noção de etnicidade diferente. (SILVA; SANTOS; ALMEIDA, 2010, p. 5).

Estevão (1942) se interessou por saber a que braço étnico os Pankararu descendem. Seguindo as informações dos próprios habitantes da aldeia, ainda na primeira metade do século XX, o antropólogo relatou que aquela comunidade indígena viria do antigo “Curral-dos-Boi”, hoje chamada de Santo Antônio da Glória – BA, e teriam sido os Pankararu os primeiros indígenas a estabelecerem aldeamento na região. De acordo com seus informantes, dois Padres que também vieram da Bahia, os índios chegaram ao território e construíram ali a primeira capela. Já segundo Pinto (1952), o local onde a comunidade Pankararu se localiza foi uma antiga maloca indígena, que se tornou um território de aldeamento de vários povos *Tapuia* diferentes. Ao longo do processo de povoamento, os padres teriam transformado o território em um agrupamento único dessas comunidades, chamado posteriormente de “Brejo-dos-padres”. Pinto retoma o Dicionário Corográfico de Sebastião de Vasconcelos Galvão, em cuja autoridade o pesquisador afirma que “nem sempre se pode confiar”, para dizer que primitivamente aquela era uma

“grande maloca de índios bravios” (PINTO, 1952, p. 296.). Foram esses índios, ainda segundo o pesquisador, que foram aldeados pelos padres oratorianos, ao quais se juntaram depois indígenas da Serra-Negra, de Águas Belas, do Colégio, do Sertão de Rodelas. Pinto lembra ainda que na aldeia há “reminiscências de índios de outros nomes (Geripancó, Ituaça, por exemplo)” (PINTO, 1952, p. 296), mas que

todos esses fatos não esclarecem e antes embaraçam o problema de filiação linguística dos Pancararu. [...] Por sua cultura, todavia, ver-se-á que os Pancararu do Brejo-dos-Padres são, segundo parece, remanescentes dos Gê, embora, hoje em dia, já estejam bastantes mesclados com muitos outros tipos filiados a grupos cultural-linguísticos diferentes (tupis, negros e outros). (Ibid., loc.cit.). (PINTO, 1952, p. 296)

Há, de fato, uma grande semelhança nos aspectos culturais dos Pankararu com o povo *Gê* e os *Cariri* – comunidades que dominavam o Nordeste brasileiro desde o período pré-colonial – como, por exemplo, a construção das antigas cabanas (hoje em dia não mais vistas), o costume de dormidas ao ar livre, a representação em danças totêmicas (como acontece na *Noite dos Passos*) e o artesanato em palha de Ouricuri. Remontando a dados etnográficos levantados por naturalistas e historiadores de séculos passados, como o alemão George Marcgraf, o holandês Gaspar Barléu e o argentino Juan Bautista Ambrosetti, Pinto afirma que

vários dos elementos mágico-religiosos componentes das danças e festas dos Pancararu parece que são vestígios de antigos costumes peculiares às tribos gês do Brasil. Os Gê do nordeste brasileiro conheciam o cachimbo (Marcgrave); entre os retratos dos selvagens brasileiros existentes no Museu Etnográfico de Copenhague (séc. XVII), outrora pertencentes à coleção do conde Mauricio de Nassau, figura o de um tapuia, que fuma longo cachimbo. A mulher coroada, ao parir, era fumigada, juntamente com a criança recém-nascida. Baforadas de fumo com fins propiciatórios eram usadas pelos índios Gê de Pernambuco (Barlaeus). Os Kaingang sujeitam os cães de caça ao mesmo processo (Ambrosetti). A festa do “menino do rancho” é, talvez, uma reminiscência dos casamentos infantis, fato muito comum às tribos do grupo cultural-linguístico a que julgo pertencerem os Pancararu. (PINTO, op. cit., p. 301.)

Por outro lado, também há uma grande variedade de características intrínsecas, que dá a esse povo uma particularidade entre os demais povos indígenas do semiárido nordestino. É possível observar em seus cânticos, rezas, danças e até no comportamento diário de alguns Pankararu, uma aproximação aos traços da cultura africana e cristã kardecista. Sabe-se que, no século XX, essa comunidade indígena foi aldeada por vários povos em situação de risco e vulnerabilidade social, assim como, no passado, por povos

indígenas, quilombolas desaldeados e negros africanos que ali eram reunidos para serem catequizados no processo de aldeamento do território. Com isso, houve uma grande miscigenação, fundindo costumes indígenas a costumes africanos e ensinamentos cristãos que formataram culturalmente a comunidade Pankararu atual.

Para que isso pudesse acontecer, foi necessária uma forte identificação entre essas comunidades. Não poderia haver, apenas pela imposição da força, um hibridismo cultural tão forte. É claro que houve, no processo colonizador, dispositivos violentos de opressão e exploração; massacres, torturas, perpetrados contra os povos indígenas e africanos que tiveram contato com os colonizadores, sendo forçados a esquecerem seus Deuses e a se curvarem diante da Cruz. Mas algo entre os dogmas e as divergências culturais daqueles povos os uniram, havendo assim uma grande transculturalidade - a incrível capacidade de encontrar semelhanças nas diferentes maneiras de execução cultural entre comunidades distintas, unindo-as, adaptando suas características durante um percurso histórico e reintegrando-as à realidade vigente, como uma necessidade à sua sobrevivência.

A troca entre índios e negros é notável durante os processos de escravidão e fugas, sofridas igualmente pelos dois povos, obviamente em circunstâncias históricas diferentes, embora pouquíssimo estudo comparado tenha sido feito nesse sentido.

A performance ameríndia é variada e peculiar. Sua teatralidade absoluta estarreceu desde os primeiros viajantes que aqui aportaram aos últimos antropólogos estrangeiros. Os elementos da dança e suas complexas coreografias, o uso de máscaras e os elaborados desenhos corporais, a arte plumária, o canto e a dramatização de animais selvagens e seres encantados mitológicos, o profundo sentido ritualístico, são as características em comum dos aproximadamente 200 grupos étnicos. (LIGIÉRO, 2011, p. 72)

Durante o período de acompanhamento do cotidiano e da filmagem dos rituais Pankararu nas *Corridas do Imbu*, em fevereiro de 2018, eu pude presenciar a herança de um ritual muito antigo, transpassado por crenças e costumes, algo que resistiu a diversos processos colonizadores e se transmutou no decorrer do tempo, se tornando um reflexo de seu povo. A cultura indígena resistente é uma das matérias vivas mais valiosas para o conhecimento dos povos que habitavam esse antigo continente. Seus costumes fazem parte do sêmen histórico da cultura regional, anterior ao processo de globalização cultural e é uma rica herança para entendermos o processo de construção do *corpo encantado* – social e individual.

Martin (2005) dedicou parte de sua pesquisa acadêmica ao estudo dos vestígios arqueológicos dos antigos moradores deste território nordestino, chegando também a encontrar indícios rupestres no território do Brejo-dos-padres e no Vale do Rio São Francisco. Segundo a autora

de modo geral, os homens que habitaram o vale médio do São Francisco na pré-história, ocupavam os abrigos e terraços próximos ao rio sem se afastar muito dele pois ali era onde encontravam seu alimento. Estabeleceram-se, também, nas margens de antigas lagoas, resíduos do vale arcaico. Devem ter chegado ao São Francisco, procedentes do planalto goiano e do SE do Piauí, onde há indústrias líticas muito semelhantes às encontradas na região de Itaparica, datadas como pertencentes a épocas beirando os 10.000 anos BP. Formando pequenos grupos de caçadores - coletores, com grande mobilidade, percorriam grandes extensões do vale, caçando, pescando e preparando seus artefatos de pedra, como parecem indicar a densidade e a extensão do material lítico espalhado em diversos sítios nas proximidades do rio. (MARTIN, 2005, p. 127 e 128)

Pelas próprias condições naturais do antigo território, hoje Nordeste brasileiro, os longos períodos de seca e chuva que deviam mudar o clima constantemente nas áreas próprias a alimentação vegetal e caça de animais, obrigavam os povos que viviam ali a terem uma vida nômade. Morando temporariamente em cada espaço, esses povos migravam para outros territórios quando não havia ali mais condições de sobrevivência. Esse processo fez com que vários grupos deixassem vestígios que hoje nos ajudam a entender um pouco da cultura desses povos antes da intervenção europeia. Do lado pernambucano do Rio São Francisco foram escavados três sítios arqueológicos: o “Abrigo do Sol Poente”, o “Sítio Letreiro do Sobrado” e a “Gruta do Padre”, sendo essa última, o sítio com maior número de informação coletadas e a mais próxima ao território da aldeia Pankararu. Ainda segundo Martin,

a história arqueológica da pequena caverna remonta-se aos anos trinta, década em que o etnólogo Carlos Estevão realizou as primeiras escavações, a partir daí mais duas etapas assinalam as pesquisas arqueológicas da Gruta do Padre: as escavações de Valentin Calderón, nos anos sessenta, e as realizadas durante o Projeto Itaparica de Salvamento Arqueológico, quando se completou a escavação. Numa primeira fase, realizamos coleta de materiais de superfície e de arraste, produzidos pelos intemperismos, na área da gruta já escavada por Calderón, pois entre os trabalhos do citado arqueólogo e os nossos, haviam-se passado dezesseis anos e uma camada de sedimento eólico mascarava a antiga escavação. A segunda parte foi a mais importante e definitiva, realizada pouco antes da inundação do sítio, e consistiu na retirada dos grandes blocos desprendidos do teto, existentes no lado esquerdo do abrigo. Os materiais arqueológicos e os estratos que, por ventura, poderiam aparecer por debaixo dos blocos caídos eram, talvez os da única área não violada de todo o sítio, suposição posteriormente confirmada. (MARTIN, op. cit., p. 121.)

Devido a construção da usina hidrelétrica e o lago artificial de Itaparica, que desviaram as antigas cachoeiras do Rio São Francisco, houve uma grande inundação em parte do território Pankararu, área que ligava as cidades de Petrolândia e Tacaratu, em Pernambuco. Essa ação remodelou a geografia da região, afetando diretamente a fauna do rio e extinguindo algumas espécies de peixes nativas, o que obrigou os moradores da antiga cidade de Petrolândia a mudarem suas casas para uma vila planejada. Todas essas intervenções também cobriram os sítios arqueológicos que rodeavam o Brejo-dos-Padres, impossibilitando novas pesquisas e provocando um grande prejuízo arqueológico. Apesar disso, durante os períodos de escavação, foi encontrado um grande número de objetos, sobras de alimentos e restos mortais que nos ajudam a entender alguns dos aspectos culturais desses povos.

Segundo Estevão (1942, p. 169), a “ausência de elementos de cultura europeia entre os objetos encontrados na ‘Gruta-do-Padre’, faz acreditar que o povo cujos ossos para ali foram conduzidos, não teve contato com os colonizadores”, pertencendo, assim, a uma cadeia de materiais arqueológicos de muito valor histórico. Martin (2005), mais recentemente, descreveu alguns artefatos encontrados na gruta, identificando entre o material ósseo restos de duas crianças neonatas, com idade entre sete e doze anos, e de quatro adultos, todos fragmentados e queimados, misturados a ossos de animais, espinhas de peixe, conchas e restos malacológicos (de moluscos). Esses materiais seriam usados no dia a dia dos habitantes daquela região e, provavelmente, faziam parte de rituais funerários de incineração – característica que surpreendeu os pesquisadores, pois não há registro desse tipo de rito entre povos indígenas do território.

Dizer qual o povo que fez a ‘Gruta-do-Padre’ um ossuário, não sei ainda. E, talvez, não saiba nunca. Penso, porém, que não foi gente do grupo ‘Tupi’ nem do ‘Gê’, nem do ‘Cariri’. Ao que se sabe, nenhuma tribo desses três grupos tinha por hábito queimar os ossos dos seus defuntos... Como bem compreendo, essa minha opinião cria, ‘ipso facto’, a hipótese de ter sido a zona de Itaparica habitada por um povo não filiado àqueles três grupos. (ESTEVÃO, 1942, p. 170)

Então, me levo a acreditar que as respostas sobre os ancestrais Pankararu, e sobre as tantas outras ramificações indígenas do Nordeste brasileiro, não se limitam aos povos que habitavam historicamente as regiões próximas, mas se estendem a uma grande variação de povos, oriundos de vários lugares diferentes, e que se mesclaram naquele aldeamento durante um longo tempo. “Observou também Calderón que alguns dos sítios abertos (...) eram, sobretudo, oficinas de lascamento de artefatos líticos”, nos conta Martin

(2005, p. 127). Portanto, entendo, com Martin, a ocupação da “Gruta-do-Padre” em dois momentos: uma primeira fase, que serviu de abrigo para caçadores – entre 7.000 a 4.500 anos BP; e uma fase posterior, quando serviu de cemitério – em aproximadamente 4.000 e 2.000 anos BP<sup>6</sup>.

Depois da inundação do território pertencente aos sítios arqueológicos, a continuação das pesquisas era quase impossível. Todas as grutas foram submersas pelo Rio São Francisco, e apesar da necessidade pela continuação da escavação - pois acreditava-se que ainda poderia haver outras evidências rupestres no local - não havia condições de continuar. E mais uma vez a colonização conseguiu apagar a história dos antigos Ameríndios. Esse acontecimento, obviamente, impossibilitou nossa visita durante o período da pesquisa de campo, então achamos necessário um olhar mais detalhado à essas heranças. Dedicamos parte de nossa viagem a encontrar outros vestígios rupestres que poderiam facilitar nosso entendimento sobre os antigos moradores dessas regiões. Seguimos o percursos dos rios que desaguam nos vales e chegamos nos povoados em volta da cidade de Buíque – PE. Caminho pertencente ao Catimbau e que outrora, também foi percorrido por muitos povos em suas jornadas migratórias.

O Vale Catimbau - PE é um dos locais que ocupam às áreas montanhosas que constroem uma cordilheira de vales, lugar de grande importância nos estudos sobre evidências rupestres. Próximo a cidade de Buíque, o Catimbau está localizado no meio de importantes áreas arqueológica, próximo ao Parque Nacional da Serra da Capivara, do rio São Francisco e o Vale do Moxotó, todas pertencentes ao mesmo complexo de vales e montanhas que cruzam o Sertão e o Agreste. Segundo Barbosa (2007), esse território é completamente necessário para a composição parcial do quadro de migrações pré-históricas no Nordeste. Durante os momentos de estadia desses grupos em determinados lugares estratégicos, racionalmente, áreas eram demarcadas sobre domínios étnicos. Esse fenômeno foi denominado pelos arqueólogos como “fronteiras gráficas”, e pressupõe a existência de culturas distintas, sendo assim, na execução sincrônica das práticas gráficas em áreas específicas dentro de uma mesma região.

Essa teoria também está presente nos estudos de Martin (2005), em seus relatos sobre essas regiões, ela escreve que a área do São Francisco e o Vale do Catimbau são, possivelmente, áreas de contato de diferentes etnias que deixaram muitos registros

---

<sup>6</sup> Essas datações foram obtidas por estudos arqueológicos em Carbono II. (Cf. MARTIN, 2005.)

rupestres e que provavelmente, indicam lugares de passo de fronteiras de diversos grupos. Segundo a autora, por motivo de sobrevivência, esses povos não partilhavam território com pertencentes a outros troncos culturais. Era necessário um equilíbrio de estabilidade entre esses grupos que os levaram a estabelecer fronteiras seguras.

Dessa forma, as pinturas rupestres, como partes integrantes do sistema de comunicação expressam, neste caso específico, a intenção de demarcar território. Assim percebidas, as pinturas parietais atestam a identidade coletiva de um determinado grupo sobre um dado território, no qual desenvolve atividades ligadas a todos os campos da cultura (caça, coleta, rituais). (BARBOSA, 2007, p. 31)

Visitamos três sítios arqueológicos durante nossa expedição, lugares que continham inúmeros corpos gravados nas pedras, figuras geométricas, semióticas, cobertas de representações antropomórficas e zoomórficas, as vezes tão subjetivas que são capazes de nos transportar em portais de questionamentos internos. O Sítio Loca das Cinzas, contendo um arsenal de imagens de danças, rituais e cenas sexuais, que foram extremamente importante para essa pesquisa, assim como o Sítio Casa da Farinha, que contém incríveis imagens circulares, pontilhadas e símbolos desenhados para comunicação, e o Sítio da Cobaça, ou como também é conhecido: Dedo de Deus – devido as grande rochas erguidas no topo da montanha – que além de haver um dos maiores paredões de figuras rupestres encontrados no Catimbau, e assim como a Gruta-dos-Padres, é também um antigo cemitério indígena, onde foi encontrado restos de ossadas de vários corpos humanos.

É uma experiência única. Senti que as imagens das quais estavam na minha frente, de algum modo, também contavam quem eu era, e todas essas evidências rupestres em todos os lugares do mundo, são pedaços que moldaram as transformações dos corpos que somos hoje. Corpos que de algum modo ainda procuram paredes de pedra para externalizar-se, desenhar novas arquiteturas que o modifiquem em sua física. Porém a pedra bruta que nos ajudou no trajeto, também mudou aos nossos novos corpos.

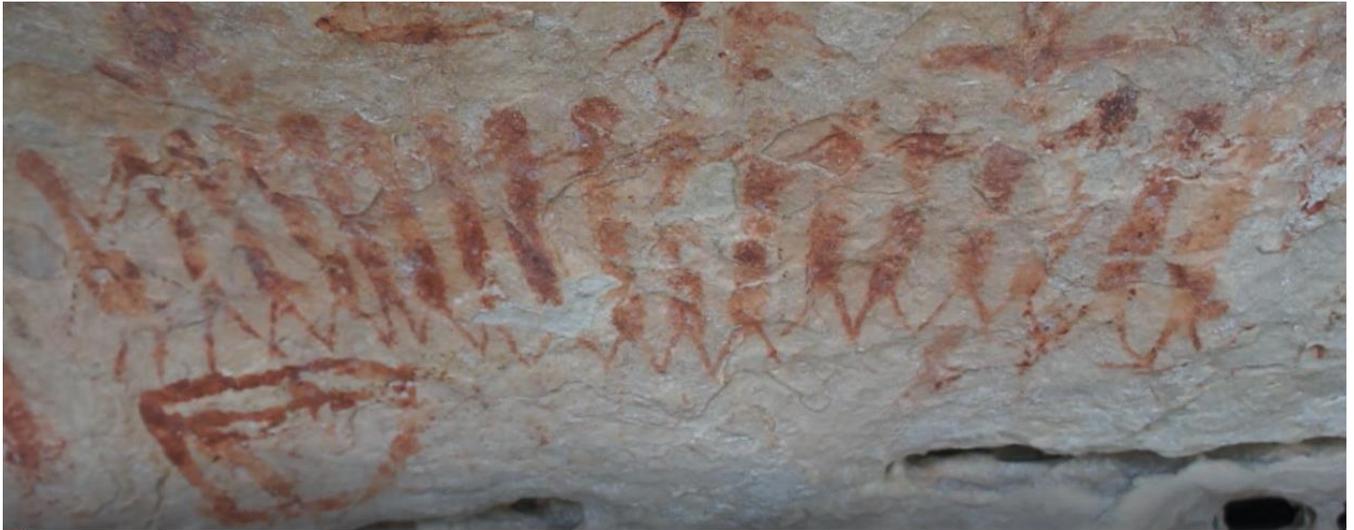
O Sítio das Cinzas é um dos lugares com maior número de imagens sobre os rituais dos antigos povos que habitavam essas áreas, há muitas figuras de movimento que encenam algumas danças ritualísticas, assim como alguns adornos que modificavam a fisionomia corpórea daqueles indivíduos:



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico das Cinzas, Vale do Catimbau – PE;

Fotografia tirada por Caio Richard, em 06 de fevereiro de 2018.

Além dos desenhos que claramente representam seres humanos, há alguns contornos circulares, sempre com círculos um dentro de outros, formando espirais que as vezes cruzam-se uma sobre as outras, construindo quase um eclipse entre as formas. Como imagens desenhadas sobre um ângulo de observação de 90°, essas figuras parecem ilustrar passos de danças circulares. Talvez os antigos estejam nos contando como realizavam seus festivais religiosos, aspectos de suas relações culturais, mas apesar dessa opinião ser apenas supositória, não podemos negar a complexidade semiótica daqueles símbolos e as semelhanças de passos de danças circulares, executadas em algumas comunidades indígenas do Nordeste, como por exemplo, o próprio cortejo dos Encantados nos rituais Pankararu:



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico das Cinzas, Vale do Catimbau – PE;

Fotografia tirada por Caio Richard, em 06 de fevereiro de 2018.



As *Corridas do Imbu* na comunidade indígena Pankararu-PE;

Fotografia tirada por Mike Rufino, em 11 de fevereiro de 2018.

A primeira fotografia a cima, mostra várias silhuetas em fila, um corpo atrás do outro, provavelmente aos passos de uma coreográfica rítmica. A Segunda fotografia, mostra “a dança dos Praiá”, também como uma fileira de corpos seguindo um mesmo ritmo, que se desenvolvem dentro de passos organizados, formando uma grande roda, uma dança circular herdada por ancestrais. Talvez a primeira e a segunda fotografia não sejam tão distintas assim. Dou como exemplo, esses próximos desenhos circulares

gravados na pedra, podem ser um pequeno recorte dos momentos de danças circulares coletivas desenhadas por um ângulo observação aérea:



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico das Cinzas, Vale do Catimbau – PE;  
Fotografia tirada por Caio Richard, em 06 de fevereiro de 2018.

Trata-se, claro, de uma especulação, de uma hipótese. O que sabemos é que as comunidades indígenas que habitam o Nordeste brasileiro descendem de muitos povos nômades diferentes, que se cruzaram por séculos, miscigenando seus ritos e costumes, de modo que muitos aspectos culturais dos Pankararu foram herdados de vários braços étnicos, inclusive braços colonizadores. Os antigos moradores de uma pré-história nordestina são as raízes culturais que não tiveram – pelo menos durante um longo período de tempo – nenhum contato com civilizações de fora do continente. Ainda sobre essas imagens rupestres, Barbosa afirma que

existem também figuras com atributos culturais que contrastam com a simplicidade generalizada das representações humanas. Cocares ornados, agregados às figuras humanas simples, introduzem complexidade, sem perda de identidade. A encenação de atributos toma outras formas, figuras antropomorfas com vestimentas que, evocando uma máscara, cobrem até a metade da perna; e o cocar ornado substitui a representação da cabeça. A máscara, às vezes, está preenchida totalmente, com tinta vermelha. Esse tipo de figura é a representação humana ornamentada mais frequente no contexto da Tradição Nordeste. O conjunto dos atributos substitui os traços essenciais de identificação da figura

humana, ou seja, os traços humanos são substituídos por outros componentes culturais. Às vezes, as figuras desenhadas de perfil mostram uma deformação na parte superior do dorso. (BARBOSA, 2007, p. 43.)

Com isso, podemos entender que esses momentos ritualísticos tinham uma grande importância no dia a dia desses povos, ao ponto desses povos arcaicos imprimirem na pedra os contornos do corpo cultural de suas famílias, demarcando assim suas fronteiras étnicas. Podemos ver em algumas imagens mais bem conservadas, desenhos detalhados de extensões corporais, mascaramentos e adereços anexados ao corpo, duplicando-o e expressando a necessidade material que o constituía – a caça:



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico das Cinzas, Vale do Catimbau – PE;

Fotografia tirada por Caio Richard, em 06 de fevereiro de 2018.



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico das Cinzas, Vale do Catimbau – PE;

Fotografia tirada por Caio Richard, em 06 de fevereiro de 2018.

As fotografia à cima, mostram um grande número de objetos, dentre eles uma espécie de bolsa ou uma fogueira, talvez. As figuras humanas expostas na segunda fotografia parecem carregar instrumentos em suas mãos e cabeças. Uma dessas figura, em especial, traz um grande ramo vertical em seu dorso, como uma espécie de máscara ou penacho; outra, mais atrás – vê-se no desenho completo, na primeira imagem –, está gravado em uma proporção muito maior que os demais, como se seu corpo fosse modificado por alguma técnica ou simplesmente representado de uma forma diferente no desenho.

É também comum, não só nos sítios arqueológicos visitados durante essa pesquisa, mas em muitas outras evidências rupestres em diversos lugares do mundo, cenas de sexo e dança representadas lado a lado, como em rituais de cópula ou casamentos. Também identifiquei esses aspectos no mesmo paredão do sítio das Cinzas, exposto na primeira fotografia à cima. Ver ampliada a seguir:



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico das Cinzas, Vale do Catimbau – PE;  
Fotografia tirada por Caio Richard, em 06 de fevereiro de 2018.

As pinturas rupestres visitadas no sítio arqueológico da Casa de Farinha, nos mostraram outros símbolos, alguns mais subjetivos do que os vistos no sítio das Cinzas, contendo também figuras circulares e pontilhadas, desenhos de animais e vegetais, símbolos até então não vistos nos outros sítios.



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico Casa de Farinha, Vale do Catimbau – PE;  
Fotografia tirada por Caio Richard, em 06 de fevereiro de 2018.



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico Casa de Farinha, Vale do Catimbau – PE;  
Fotografia tirada por Caio Richard, em 06 de fevereiro de 2018.

O manejo de plantas e animais, na alimentação e em rituais religiosos é algo que acompanhou a formação de nossa sociedade. Muitos conhecimentos indígenas são estruturados seguindo as tradições que seguiram o desenvolvimento de seus ancestrais até a construção das atuais comunidades indígenas. Encontrar imagens como essas, gravadas na pedra, com o provável intuito de demarcar território, mostra o quão importante foi a relação humana com as técnicas de manipulação do meio ambiente.

O Sítio Arqueológico da Cobaça, também conhecido por Dedos de Deus, foi uma das visitas mais impressionantes, seu enorme paredão de pinturas rupestres tem uma grande variedade de símbolos, alguns se repetem nos outros dois sítios visitados, alguns estão gravados uns em cima dos outros – ação que também comprova sua utilização por várias gerações de famílias tribais diferentes – mas todos parecem contar histórias de muitas dinastias passadas. Basta ficar parado na frente daquela rocha para se transportar à uma incrível viagem de questionamentos que irão – cada um à sua maneira – criar histórias para interpretá-las. Mas, o que torna o lugar um espaço particular entre os sítios arqueológicos, é que ali se situa um cemitério, com covas sobre grandes rochas. Barbosa lembra que os ossos ali encontrados,

apresentavam restos de pigmento vermelho e acompanhavam o conjunto fúnebre, cascas de coco, coquinhos, ocre com marcas de uso, um fragmento de cerâmica e um pilão de rocha. Do carvão vegetal, coletado nessa primeira sondagem, obtiveram-se duas datações radiocarbônicas, de 1785 ± 49 e 1766 ± 24 anos AP. (BARBOSA, 2007, p. 59)



Cemitério indígena no Sítio Arqueológico da Cobaça, Vale do Catimbau PE;  
Fotografia tirada por Caio Richard, em 31 de Janeiro de 2018.

Esse pedregulho, em destaque na fotografia à cima, fica à frente do paredão de pinturas no “Sítio da Cobaça”, e é o lugar onde foram encontradas as ossadas. Enterradas junto a objetos pessoais e cerimoniais, com grandes pedras colocadas em cima da cratera onde os corpos foram sepultados, protegidas do mundo externo, como se dentro de uma capsula do tempo que guardaram essas ossadas por muitos anos. O paredão de figuras está situado no fundo de um vale em forma de meia lua, como um anfiteatro. O lugar foi escolhido estrategicamente, pois seus moradores tinham toda a frente à vista e as costas protegidas pela montanha. Acima desse enorme monte arenoso, destaca-se três grandes pedras pontudas e erguidas para o alto. Essas grandes rochas verticalizadas apontam aos céus como grandes dedos, proporcionando a visão do monte a muitos quilômetros de distância – daí o nome “Dedo de Deus”. Talvez, por isso, este tenha sido o local escolhido pelos povos que ali habitavam para abrigar seu antigo cemitério.



Sítio Arqueológico da Cobaça, Vale do Catimbau PE;  
Fotografia tirada por Mike Rufino, em 31 de Janeiro de 2018.



Cemitério rupestre do Sítio Arqueológico da Cobaça, Vale do Catimbau PE;  
Fotografia tirada por Guilherme, em 31 de Janeiro de 2018.



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico da Cobaça, Vale do Catimbau PE;  
Fotografia tirada por Caio Richard, em 31 de Janeiro de 2018.



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico da Cobaça, Vale do Catimbau PE;  
Fotografia tirada por Mike Rufino, em 31 de Janeiro de 2018.



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico da Cobaça, Vale do Catimbau PE;

Fotografia tirada por Caio Richard, em 31 de Janeiro de 2018.



Pintura rupestre do Sítio Arqueológico da Cobaça, Vale do Catimbau PE;

Fotografia tirada por Caio Richard, em 31 de Janeiro de 2018.

As evidências de um *corpo encantando* ancestral perfaz marcas que nos ajudam a ilustrar um campo imagético e histórico sobre esses povos, e sobretudo como os processos

de migração, colonização e miscigenação foram importantes para a construção de grandes civilizações indígenas. Nas fotos acima, no paredão do “Sítio da Cobaça”, é possível perceber toda a complexidade destas culturas, com sua quantidade de símbolos diferentes: circulares, quadrados, linhas pontilhadas, desenhos humanos, de animais e plantas; representações de cenas de caça e rituais de dança. Há ali também a figura de um corpo humano que chega a mais de um metro de comprimento (ver última imagem na página anterior). Segundo Barbosa,

as pinturas contidas nesse sítio foram manufaturadas em diferentes momentos. As técnicas utilizadas e os materiais empregados na execução dos grafismos foram diversos: pincéis, bastões de ocre, espátulas ou simplesmente os dedos (digital) na produção de sequência de pontos. Além do pigmento vermelho predominante, foram usados, com menor frequência, pigmentos pretos, amarelos e brancos. (BARBOSA, 2007, p. 58.)

De qualquer modo, todas essas evidências contam um pouco do processo de filiação de várias famílias tribais e do surgimento dos braços étnicos e das aldeias que dominavam aquele antigo território pré-colonial, hoje, o Nordeste brasileiro. De certa forma, os povos que deram origem aos Pankararu, em algum momento, também fizeram parte dessa trajetória. Percurso inteiramente importante para a identificação de quem os Pankararu são hoje, e para os estudos históricos que se inclinam ao entendimento desses povos. O processo de transformação social é contínuo e interrupto, todas as comunidades estão em constante estado de modificação integral, todas as interações, sendo elas de natureza interna ou externa, moldam suas características em intermináveis gerações de tempo.

### **3. A Dança dos Encantados**

*“Em cima daquela serra Ôh meu Deus*

*Vem descendo o cruzeiro madeira*

*Vem descendo o cruzeiro madeira*

*Protegendo os cabocos na aldeia*

*Heiá Heiá... He HeHe Hê Hê... Heiá Hê... ”*

(Toante de Mestre Cachimbau – Encantado da aldeia Pankararu)

Uma presença que se afirma enquanto entidade, o Encantado é uma das representações mais importantes nas cosmologias indígenas do Nordeste, seu cortejo hoje é fruto de uma grande herança híbrida, mas sua ancestralidade está ligada principalmente aos cultos dos povos ameríndios.

São encantações personificadas da própria natureza, um Encantado pode ser uma planta, um pássaro, uma pedra, raiz, água, cachoeira, e humano, mas que por alguma razão se encantou, chegando ao *misteriuns*, o desconhecido, sem passar pela experiência da morte. A fé nessas entidades são realizadas de acordo com manifestações particulares a seu lugar de cortejo, seguindo as tradições da qual foi guiada por seus ancestrais. Podendo ser encontrada tanto em aldeias indígenas quanto em terreiros de culturas afro-brasileiras.

Encantados (pessoas que viveram na terra e desaparecem misteriosamente, aparentemente vencendo a morte, e que acredita-se que passaram a viver em outro plano, como o Rei Sebastião); Mãe d'Água, boto e muitos outros seres da mitologia brasileira, que se acredita existirem nas águas e nas matas, que acredita-se que nunca tiveram propriamente existência humana e que sempre viveram em encantarias. (FERRETTI, 2008, p. 1)

Esse “cargo” pertence a uma categoria de seres espirituais que são recebidos em alguns tipos de transe mediúnico. Entidades que só podem ser vistos, ouvidos ou sentidos em sonho ou por fenômenos particulares à vidência e percepções extra-sensoriais. Enquanto pesquisador e, sobretudo, como indivíduo e artista, observo esse fenômeno de apresentação como algo vivo, real, e que reflete um espelho cultural de sua manifestação. Acredito na materialidade dessas entidades como personagens em um campo magnético, construído psiquicamente por várias gerações, e que naturalmente se estruturaram em grandes redes semióticas de entendimento coletivo e imaterial. Acontecimento que os torna tão vívidos quanto a ação física dos corpos no seu cortejo.

A cultura Pankararu se afirma seguindo uma hierarquia espiritual que coloca *São Sé* - nome atribuído ao Deus criador de todas as coisas - como a maior representação do divino. Logo depois vem o *Mestre Guia* ou *Chefe dos Encantados* (referido nos capítulos anteriores, como guia condutor de todas as outras entidades Pankararu), e logo em seguida, os *Encantados*.

Essa nomenclatura, Encantado, é dada justamente quando o indivíduo passa para o mundo dos espíritos sem morrer em vida, ou seja, encantando-se. Ou até mesmo quando

nunca o existiu em terra na forma humana, vivendo apenas em encantarias nas matas, céus ou recanto de águas. Acredita-se que essas entidades estão presentes em todo o planeta, mas residem seus *Palácios Encantados* – lugares de suas moradas – em terras indígenas, agindo como intermediários entre os indígenas na Terra e *São Sé*, a força maior. Essa comunicação acontece em diversas ocasiões, algumas em situações mais acentuadas, como nos rituais cerimoniais anuais, as *Corridas do Umbu*, ou em ocasiões mais específicas regradas à um grupo seletivo. Essas cerimônias anuais são organizadas pelas lideranças indígenas, o cacique ou pajé, que tem como missão procurar o surgimento dos primeiros imbus na aldeia, para assim datar o início do *Flexamento do Imbu*, e logo em seguida, as *Corridas do Imbu*, como uma cerimônia social de grande celebração para as famílias *zeladoras de Praiá*, ou seja, famílias responsáveis pelo recebimento de um determinado Encantado, algumas chegando a zelar mais de uma dessas entidades.

Essas famílias organizam os espaços (Poró) onde os Praiá são guardados e onde certas obrigações são realizadas de forma a manter a força encantada viva entre os membros da família. Em todas as obrigações estão presente as ervas, o fumo encantado (tabaco aromatizado de preparo exclusivo para as forças encantadas) e o vinho de ajucá (bebida preparada da jurema). Esses vegetais são um sinal do respeito ao sagrado, pois são vistos como elementos de sustentação do mundo em que vivemos. (ATHIAS; SARAPÓ, 2017, p. 216)

A ciência Pankararu se dá principalmente por meio dos ensinamentos herdados por seus antepassados e as mensagens vindas pelos Encantados. Os conhecimentos padrões de sua cultura, quanto a cura, ao entendimento de vida, amadurecimento, previsão dos futuros ciclos e agradecimentos, são realizados de acordo com técnicas de observação e manipulação da própria natureza, transformando-os em componentes que ajudarão na causa desejada. As ervas são parte desses conhecimento e exercem um papel fundamental no dia a dia na aldeia, principalmente nas atividades relacionadas a espiritualidade. O fumo Pankararu, conhecido popularmente no Nordeste como fumo preto ou fumo de rolo, é usado em todos os rituais, sempre fumado em um *Campiô* (cachimbo Pankararu), e em algumas vezes, soprado o instrumento de forma invertida - com o intuito de benzer, proteger ou abrir o momento para novos trabalhos.



Seu Bino fumando Capiô, na comunidade indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Mike Rufino no dia 28 de janeiro de 2018.



Seu Bino fumando Capiô durante entrevista cedida a nossa equipe, na comunidade indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Mike Rufino no dia 28 de janeiro de 2018.

Um dos maiores conhecimentos medicinais e espirituais, não só do povo Pankararu, mas praticamente todas as nações indígenas localizadas ao Nordeste

brasileiro, é o segredo da *Jurema*. Durante minha pesquisa, e sobretudo, durante minha experiência no acompanhamento de diferentes vertentes culturais, xamânicas, indígenas ou afro-brasileiras, percebi que essa palavra “Jurema”, apresenta diversos significados – justamente pela grande miscigenação cultural abordada brevemente nos capítulos anteriores. Esse termo pode se referir a uma planta, com várias subespécies diferentes, identificadas popularmente como: jurema mansa, jurema branca, jurema de caboclo, jurema de espinho, jurema preta, jurema das matas e jureminha. A Jurema (do tupi yurema, espinheiro suculento) pode ser também, uma bebida, entidade, ou até mesmo uma complexa vertente religiosa autônoma.

Para os Pankaruru, Jurema, também conhecida como *Ajúcá* – assim como suas sementes, é uma planta que contém uma medicina conhecida em sua cultura. Suas raízes, cascas e sementes, são usados no manejo de uma bebida sagrada, apenas consagrada em casos muito específicos, sendo conduzida apenas por indígenas experientes àquele tipo de trabalho. Não são todos os Pankaruru que tem acesso aos segredos do *Ajúcá*, apenas líderes espirituais desenvolvidos “mediunicamente” e pertencentes a cargos específicos dentro do ritual de sua utilização.

Quanto à classificação científica estabelecida por diversos autores, concluímos que há três espécies sendo usadas como jurema entre os indígenas nordestinos e nos cultos afro-brasileiros: a *Mimosa hostilis* Benth, hoje reclassificada como *Mimosa tenuif lora* (Willd.) Poir. E que seria a Jurema Preta; a *Mimosa verrucosa* Benth. ou Jurema Mansa. A estas acrescentamos a *V itex agnus-castus*, uma Verbenaceae, usada entre os Cariri-Xocó como Jurema Branca ou liamba. (ALMEIDA; SANTOS; SILVA, 2010, p. 2)

Existe um grande mistério em volta do preparo e dos métodos de execução desse ritual entre as culturas indígenas no Nordeste. É um dos aspectos mais fortes e poderosos da cosmologia espiritual Pankaruru e componente de integração e fortalecimento da comunicação dos médiuns com os Encantados, sendo assim, uma substância extremamente sagrada e regrada ao conhecimento de grandes mestres cerimoniais.

Com os massacres ocorridos durante o período de colonização dos territórios indígenas, muitos desses conhecimentos foram levados com seus mestres. A cultura de resistência a esses rituais guardam seus segredos com todo o respeito devido, pois a herança desses conhecimentos só foram adquiridos mediante o segredo absoluto sobre sua existência e métodos. Por isso, o respeito ao espaço “não permitido a estrangeiros” é

completamente importante, fazendo com que esse conhecimento ainda permaneça nas mãos de responsáveis legítimos.

Poucos foram os “brancos” a entrarem em contato com esse ritual dentro das tradições indígenas, alguns até chegaram a publicarem suas experiências como Carlos Estevão (1942) e Oswaldo Lima (1946), mas o escasso de informação em seus relatos é algo compreensível. Nos levando a entender o grau de proteção em volta desses ritos. Segue à referência a seguir, um curto relato de Oswaldo durante sua participação no ritual da *Mesa do Ajucá* na aldeia Pankararu:

Raspada a raiz, é a raspa lavada para eliminação da terra que, porventura, nela esteja agregada, sendo, em seguida colocada sobre uma pedra. Nesta é macerada, batendo-se-lhe, amiudadamente, com outra pedra. Quando a maceração está completa, bota-se toda a massa dentro de uma vasilha com água, onde a expreme com as mãos a pessoa que a prepara. Pouco a pouco, a água se vai transformando numa calda vermelha e espumosa, até ficar em ponto de ser bebida. Pronta para este fim, dela se elimina toda a espuma, ficando inteiramente limpa. Ao ficar nesse estado, o velho Serafim acendeu um cachimbo tubular, feito de raiz de “jurema”, e, colocando-o em sentido inverso, isto é, botando na boca a parte em que se põe o fumo, soprou-o de encontro ao líquido que estava na vasilha nele fazendo com a fumaça uma figura em forma de cruz e um ponto em cada um dos ângulos formados pelos braços da figura. Logo que isso foi feito, um caboclo, filho do chefe, colocou a vasilha no solo, sobre duas folhas de “Uricuri”, que formavam uma espécie de esteira. Em seguida todos ali se encontravam inclusive duas velhas e reputadas “Cantadeiras”, sentaram-se no chão formando um círculo em redor da vasilha. (ALMEIDA; SANTOS; SILVA, 2010, p. 7)

O que se sabe cientificamente sobre essa planta, é que ela pertence as espécies de subfamília botânica da *Mimosaceae*, e que assim como a ayahuasca (uma planta também cultivada pelas culturas indígenas mais ao norte do país), ela é rica em uma substância conhecida como *N,N-Dimetiltriptamina*, ou como é mais conhecida, DMT. Uma das triptaminas psicoativas mais poderosas de que se tem conhecimento. O mais impressionante é que essa substância já existe no corpo humano.

Estudos anteriores indicaram a presença de DMT no sangue humano, com concentrações entre 51 pg mL<sup>-1</sup> e 55 ng mL<sup>-1</sup>, sendo excretado pela urina na ordem de 0,02 a 42,98 mg por dia. Análises de fluido cerebrospinal revelaram a presença de DMT na taxa de 0,02 a 100 ng mL<sup>-1</sup> [Barker et al., 2012]. (MOTA, 2008, p. 10)

Os mesmos estudos afirmam que o DMT é produzido em maior quantidade pela glândula pineal em momentos específicos da nossa existência, como em estados de coma, extremo estresse ou em risco eminente de vida, além de também haver evidências de sua produção durante o nascimento, e em alguns casos, durante a experiência da pré-morte.

Mas suas qualidades psicoativas só são acionadas via endovenosa, intramuscular, subcutânea ou aéreas. No caso do consumo oral, como é usada na maioria das vezes nos rituais indígenas, a exíma *monoamina oxidase* – MAO, une-se as moléculas do DMT impedindo que as circulem no sangue e cheguem até o sistema nervoso central. Essa exíma também existe naturalmente no corpo humano e é responsável pelo controle de alguns neurotransmissores, funcionando como um escudo capaz de metabolizar moléculas como a *N,N-Dimetiltriptamina*. Essa proteção natural faz com que a substância perca seu potencial psicoativo, funcionando como um forte e amargo remédio caseiro para inúmeros sintomas e doenças, chegando muitas vezes a ser ingerido por crianças e idosos.

Em alguns específicos momentos, como no caso do ritual da *Mesa do Ajucá*, o bloqueio da enzima MAO vem naturalmente, algo já conhecido pelos antigos povos, mesmo antes da ciência cartesiana, ter se quer, o conhecimento de sua existência.

Derivados de  $\beta$ -carbolina são facilmente encontrados nas misturas sagradas para o contato com o DMT em tradições indígenas, o cipó do Jagube por exemplo, com o qual se prepara a ayahuasca em algumas tradições é um componente indispensável para compor os inibidores da *monoamina oxidase* – MAO. Porém, diferente da ayahuasca, a Jurema não contém em sua forma química os componentes necessários para conter a enzima inibidora. O método pertencente aos conhecimentos indígenas do Nordeste são realizados de outra forma. Durante todos os rituais Pankararu sempre há presença do fumo preto, o tabaco é conduzido durante muitos momento do ritual e soprado muitas vezes na poção do Ajucá (como visto na descrição de Oswald). Sabe-se que essa erva, utilizada pelos indígenas, tem uma grande concentração de propriedades que inibem o MAO em nosso organismo, funcionando como um potencializador de DMT.

Ao serem ingeridas, as  $\beta$ -carbolinas impedem a desativação de aminas biogênicas, ainda no aparelho digestivo. Desse modo, com a ingestão da ayahuasca, o efeito de inibição da MAO permite que o DMT vença a barreira gastrointestinal e passe para a circulação sanguínea, gerando assim perturbações diretas no SNC [Metzner, 2006]. (MOTA, 2008, p. 12)

O ato de defumar com o campiô, é para o povo Pankararu, o ato de conexão com *Mestre Guia* e com os Encantados. É uma reza que transporta as preces por meio da fumaça encantada que entra e sai do corpo que a sopra, levando as mensagens até os Encantados, que como mensageiros, guiarão até *São Sé*. Junto as ervas sagradas e a

defumação, existe um potencializador em particular, que eleva a ação em si à uma relação de extrema concentração devido a indução de atividades mentais específicas. Atividades individualizadas pela natureza de sua manifestação, mas que são completamente expressadas pelo corpo e pelas mudanças de estados psicofísicos. No decorrer dessa pesquisa chamarei essas induções como *performances psíquicas* – ações de modificação consciente ou inconsciente de estados mentais, que transmutam a relação de presença ordinária de um sujeito, em experiências de paranormalidade na sua condição psicossocial. Materializando-se assim, como fenômeno social. É claro que qualquer ação física requer, antes de sua execução corpórea no espaço, uma indução psíquica, mas ao denominar essas atividades de “performances psíquicas”, estou reafirmando a importância, e sobretudo, o grau de intensidade cobrado pelo fluxo de indução mental, chegando muitas vezes a extrapolar à pele do indivíduo – aumentando sua temperatura, batimentos cardíacos ou corrente sanguínea.

A condição de médium Pankararu é reconhecida por explorar as múltiplas qualidades psíquicas em prol de um bem social. Essa responsabilidade nem sempre é para todos os habitantes da aldeia, apenas alguns que se reconhecem ou são reconhecidos por dotarem de capacidades mediúnicas e sensíveis à comunicação com os Encantados.

Essas práticas são realizadas em rezas de cura e proteção, em casos mais particulares, onde o médium direciona as intenções a um indivíduo – no caso de benzer uma criança por exemplo – ou em reuniões abertas a convidados, agendadas com um objetivo em particular. Essas reuniões, chamada pelos indígenas de *Mesa*, não são tão públicas quanto as cerimônias anuais das *Corridas do Imbu*, mas são extremamente importante nas relações sociais dessa etnia. E assim como as festividades do Imbu, a *Mesa Pankararu*, só é realizada seguindo uma estrutura metodológica, tendo especificidades na abertura e fechamento do ritual, seguindo a tradição herdada por seus ancestrais.

Esse ritual é um dos momentos propícios à comunicação com os Encantados e ao fenômeno da incorporação. Talvez um dos momentos onde a manifestação da entidade se torne mais “comunicável”, chegando a falar nossa linguagem através do médium que o recebe, com os participantes na cerimônia. A fé provoca a catarse da incorporação, modificando a psique do indivíduo à buscas expressivas de múltiplas personalidades de seu “eu”, sendo esse “eu”, o todo consciente e inconsciente de uma psicologia social de sua comunidade. Atribuindo essa ação a um complexo metafísico de formulas que não se agregam a um formato unitário. Tendo para cada experiência, mesmo que desenvolvida

paralelamente, no mesmo lugar de origem, uma particularidade atribuída naturalmente pelo método do médium, que em alguns casos, não é realizada de forma consciente. Atribuída assim, segundo a tradição Pankararu, como dádiva do mistério sagrado.

Por meio dessa pesquisa, e conseqüentemente, pela proximidade com queridos amigos indígenas, fui convidado a participar de uma *Mesa Pankararu*. Um dos momentos mais incríveis que esse estudo me proporcionou, um privilegio não só como pesquisador, mas como humano, chegando a me deparar com questões pertencentes a minha própria espiritualidade. A *Mesa* foi realizada na comunidade Capão Redondo na cidade de São Paulo – SP, lugar que assim como o Real Parque, também em São Paulo, recebeu muitas etnias indígenas vindas do Nordeste brasileiro.

Durante minhas experiências no acompanhamento de rituais de incorporação em diferentes vertentes de estudos mediúnicos, nunca encontrei algo parecido com o que pude presenciar no Capão Redondo. Assim como em outros rituais Pankararu, observei alguns aspectos durante a cerimônia que aproximam ainda mais às características híbridas de sua performance. É comum em meio aos toantes de evocação aos Encantados realizados nessa cerimonia, ouvir reverências a santos católicos e entidades históricas ao cristianismo, como por exemplo, o próprio Jesus Cristo. Mas essas figuras “encorporadas” à cultura indígena, são sobretudo, aspectos reinventados a necessidade de sua fé. Essa característica, como falada nos capítulos anteriores, é também encontrada em rituais afro-brasileiros, como uma forma de resignificar um símbolo importado a uma esfera mais próxima àquela realidade. Foi assim que grande parte da cultura pagã ameríndia brasileira foi preservada, como uma forma de driblar a opressão imposta pelos colonizadores e passar os conhecimentos indígenas às futuras gerações.

A *Mesa* foi orientada por uma médium indígena acompanhada por mais quatro indígenas que a ajudavam a cantar, defumar e evocar os Encantados para a *Mesa* – lugar circular construído no chão, em volta da cinta (manto que pertence a o determinado *Praia* do Encantado invocado) da entidade à qual o ritual se destinava, de acordo com o motivo particular ao indígena que “promete” a *Mesa* à entidade cortejada. Além da cinta, há quatro alhos distribuídos nas quatro extremidades do manto, e um pequeno recipiente de barro contendo o fumo preto. Diferente dos rituais cerimoniais anuais como as *Corridas do Imbu*, a *Mesa*, pode ser executada fora da aldeia Pankararu, mas para que isso aconteça é necessário que haja uma abertura, assim como um fechamento do ritual, pedindo

permissão ao trabalho espiritual para o *Mestre Guia*, ou como também é conhecido, *Ajúcá* – a entidade responsável por todos os Encantados Pankararu.

E foi durante esse ritual, na comunidade do Capão Redondo, que pude observar o fenômeno da incorporação por um Encantado. O toante e o fumo são componentes de evocação a essas entidades, são eles que portão os conhecimentos necessário para essa irradiação, principalmente o *toante*, que é o principal evocador para a identificação do Encantado invocado pelo cantador. Cada indígena presente no círculo que faz a *Mesa*, puxa um ou mais de um toante que invoca uma dessas entidades, essa ação é passada adiante, um após o outro, até que todos que orientem o ritual recebam a entidade a quão invocou. A performance de incorporação de cada indígena é particularmente única, cada um tem o tempo que necessita. A roda só é passada adiante quando a entidade “suspende”, ou seja, para de atuar através de seu médium. O tempo de execução do ritual é relativo, depende do número de cantadores e dos trabalhos que serão feitos naquele momento. Na noite em que presenciei, o ritual chegou a ultrapassar a madrugada, chegando ao termino poucas horas antes do amanhecer.

Desabafo, sobre a complexidade de estudar esse fenômeno. Sendo uma “performance psíquicas”, é composta de características difíceis de serem identificadas em sua observação, sendo praticamente impossível, a análise dos fluidos mentais que acontecem a cada um - ação que só poderia ser, parcialmente possível, com a ajuda de um *eletroencefalograma*: um exame médico que analisa a atividade elétrica cerebral espontânea, captada através da utilização de eletrodos colocados sobre o couro cabeludo. Sendo essa ação, ainda distante, da realidade metodológica dessa pesquisa, usei a entrevista e, principalmente, a observação do corpo no espaço durante as transformações psicofísicas nos estados de transe.

Nos estudos sobre “estase religioso” de Lewis (1971), há uma interessante abordagem sobre as várias identificações de estados de transe – durante essa pesquisa, utilizo o termo “transe” para designar o estado alterado da consciência, nas transformações cognitivas de percepções e sensações, em que há dissociação ou despersonalização. Seguindo também os pensamentos a respeito dos estudos do transe em manifestações sociais, tendo assim, uma vasta definição que abrange os estados de hipnose, meditação, êxtase e possessão. Diferente da conceituação de “transe” na saúde médica e psicológica ocidental, que leva esse termo a definições patológicas e resumem seu significado à um estado específico de consciência, diferenciando-o de outros estados,

como o da possessão e da meditação. Esses estados podem ser identificados em quase todas as pessoas, com exceções de casos particulares, e podem ser induzidos por diversos tipos de incentivos diferentes. Técnicas que podem ser aplicadas separadamente ou combinadas, como a ingestão de substâncias enteogênicas, sugestão hipnótica, rápido aumento do ritmo respiratório, altos graus de privação, repetição exacerbada ou através da dança e música.

Durante o transe de incorporação por um Encantado, presenciado por mim no Capão Redondo, pude observar a repetição de alguns aspectos que eram eminentes à todos os médiuns do ritual, mesmo que suas performances se apresentassem de formas diferentes para cada um. Ações que ultrapassavam a relação mental e extrapolavam à pele.

Pude perceber a utilização dos olhos fechados, ou levemente cerrados, e a vocalização de sons guturais e assobios agudos, que acompanhavam quase sempre as falas das entidades durante a manifestação de sua incorporação, ação que provocava uma musicalidade indescritível, como se as palavras ditas pelo Encantado fossem forradas por uma camada de símbolos sonoros que caracteriza aquela incorporação sendo de um Encantado Pankararu. Essa musicalidade também é perceptiva durante os toantes cantados nas festividades anuais das *Corridas do Imbu* e praticamente todos os rituais dessa etnia. O assobio e os sons guturais, assim como o *toante*, funcionam como anunciadores da chegada dessas entidades e são executados pelos indígenas em vários cortejos de evocação aos Encantados. Outra característica encontrada em comum a todos os médiuns é a ação de fortes espasmos musculares, havendo pequenos movimentos de contração e relaxamento partindo de lugares diferentes do corpo de cada médium - que na maioria das vezes esses movimentos partiam do tronco do indivíduo - na altura do peito até o umbigo, outras vezes das costas - além do aumento excessivo da temperatura corporal, que conseqüentemente passava para todo o espaço, ação que acarretava uma grande quantidade de suor que escorria dos corpos latentes durante a incorporação.

Os espasmos pareciam evidenciar extensões corpóreas invisíveis aos olhos, mas perceptíveis pelas magnitudes dos corpos. Expressando movimentos que dilatavam a pele em movimentos de expansão e contração, como um grande órgão em um fluxo de vibração caótica, lembrando a respiração ofegante e descompassada de um corpo em surto de adrenalina.

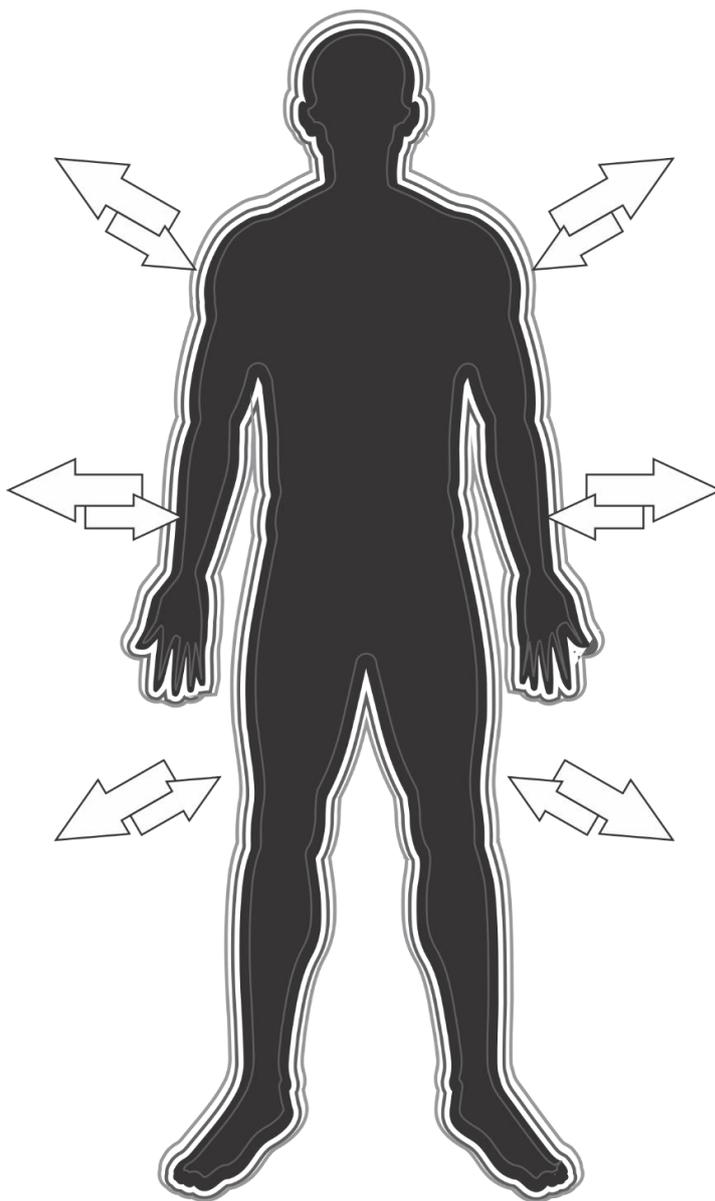


Ilustração de Elbert Merlim, 24 de Maio de 2019

Tendo como base, a “escala de tipos de transe”, proposta por Giuliano Campo (2014), no artigo *A arte do ator e possessão: os estados alterados de consciência (ASC) nas suas inter-relações com o teatro*, publicado em: *GROTOWSKI: estados alterados de consciência, Teatro – Máscara – Ritual*. Organizado por Joice Aglae (2014). Podemos observar as múltiplas formas de identificação desse estado, não o resumindo apenas às pessoas das quais o induzem, mas também, as pessoas sujeitas a sua comunhão. Durante

a observação dos rituais das *Corridas do Imbu* e da *Mesa Pankararu*, percebi a existência de uma grande teia imagética de sensibilidade e memória codificada na triangulação entre: condutores do ritual, a ação ritualista e o público indígena que assistia. Havendo a completa triangulação de identificação e catarse social.

Tipos de transe	Características
Transe mínimo	O sujeito é passivo e imóvel, a sua atenção estavelmente ( <i>eterodiretto</i> ) guiada por médium. É, por exemplo, a condição espectral da televisão. Por outro lado, qualquer forma de publicidade comercial funciona com base nesse mecanismo.
Transe mínimo de segundo nível	É físico, mas não mental e provocado por ritmo base cíclico, muitas vezes acompanhado por imagens artificiais ou luzes elétricas projetadas e variadas sobre o mesmo ritmo. É estável. Por exemplo, o sujeito dançante em uma discoteca ou o tocador de instrumentos.
Transe mínimo de terceiro nível	O sujeito ainda está imóvel e sua atenção é guiada por um médium, mas a sua condição não é total passividade. É, por exemplo, a condição do leitor ou espectador da música construída sobre estruturas harmônicas tocada ao vivo, de certo cinema ou teatro. É instável e amplamente descrito por Aristóteles na <i>Poética</i> . Pode, também, ser provocada por algumas substâncias naturais ou sintéticas, absorvido pelo organismo em determinadas formas e circunstâncias. Nesse caso, o sujeito também pode chegar

	a estados como o desmaio, obnubilação e a despersonalização.
Transe mínimo do quarto nível	Esse estado é uma variante do estado anterior (no ocidente se identifica como estado de hipnose). Aqui se mistura elementos da realidade externa e elementos da imaginação ou percepção interna (entre as quais, as “alucinações”). Se o sujeito operar técnicas orgânicas de hiperventilação e não esteja imóvel e guiado externamente em percurso de imagens mentais ou de sensações ou de memória emotiva, pode produzir-se livremente junto ao movimento físico.
Transe superior de primeiro nível	O sujeito fica imóvel e é guiado, mas não é passivo. Utiliza a mente para uma transformação de estado de consciência. É o nível elementar da meditação cristã, por exemplo, ou de tradição indiana. É estável e trabalha diretamente sobre as interferências. Nesse nível a diversos subníveis, desde aquele que produz uma simples paz, àquele que utilizando “imagens divinas”, se aproxima à condição de possessão.
Transe superior de segundo nível	O sujeito fica imóvel, mas produz uma meditação independente. Geralmente é formalizada, como por exemplo uma reza silenciosa.
Transe superior de terceiro nível	À meditação imóvel, se agrega uma ação vibratória, por exemplo, um mantra de tradição indiana ou um canto sacro eficaz como o gregoriano. É uma forma de transe

	particularmente estável e produz efeitos físicos de aquecimento corporal.
Transe avançado	A meditação não nasce do próprio sujeito, mas é dirigida pelo próprio sujeito de maneira estável. Pode ser silenciosa ou utilizar, além da voz, gestos formalizados, instrumentos musicais ou instrumentos para realizar desenhos e pinturas.
Transe avançado de segundo nível	O sujeito é ativo, se torna atuante e é dirigido por um guia que o conduz a um estado de transe físico e, ao mesmo tempo, mental, gradualmente. Isso acontecia, por exemplo, durante as atividades grotowskianas parateatrais.
Transe avançado de terceiro nível	O atuante produz autonomamente um transe de tipo psicofísico, improvisando sobre bases técnicas obtidas anteriormente. Pode levar a uma pesquisa, a uma descoberta de cunho criativo. Normalmente performances artísticas ou em âmbitos ritual pré-litúrgico pode ser a condição do sacerdote ou dos participantes. Em âmbito privado, uma atividade artística plástica ou de pensamento, como a escrita, a pintura ou a escultura. Pode-se atuar, também, por comunicações orgânicas não verbais ou gestuais. É altamente instável e às vezes assume características patológicas. Mas quando a experiência é repetida conscientemente e formalizada, se passa ao nível consecutivo.

Transe avançado de quarto nível	Existe no âmbito de uma performance psicofísica precisa, a qual pode utilizar cantos vibratórios ou objetos e máscaras, e pode ser vivenciada publicamente ou de maneira privada. Difere-se na anterior pelo fato de ser estável.
Transe ritual de possessão	É um estado avançado, estável, que envolve, em diversos planos, todos os participantes do ritual. O sujeito possuído, aqui, perde a sua individualidade por certo período de tempo, em um lugar estabelecido e organizado para a realização da experiência.
Transe de possessão	É o nível mais alto de transe observável, identificação voluntária sem ritual e contato estável, além de certo período de tempo com um espírito de outra dimensão, diferente na forma, mas, de fato, comum a numerosas tradições e culturas, além da qual não se pode passar no domínio do nirvana “estático”, da “iluminação”. É individual, estável, ativa, psicofísica e vocal, geralmente formalizada. Muito rara, se diferencia em relação aos graus imediatamente inferiores pelo elemento do mundo sensível não observáveis em condições ordinárias. Existem diversas graduações internas nesse nível, as quais dependem da estabilidade e duração, experiência e formação do médium.
	Que se identifica com o desaparecimento da alma do sujeito, como indicado nas fontes da tradição grega dos mistérios,

Transe místico	dionisíaco e platônico, alcance do Nirvana. Uma mudança de estado comparável a estes, se encontra, muitas vezes, descrito nos clássicos e em muito enigmáticos textos taoístas, como o resultado preciso da ação-não-ação ou <i>Wuwei</i> , coincidência com o Tao. Não parece possível descrever as características desse estado usando uma linguagem ordinária e é muito improvável tornar-se testemunha ou atuantes.
----------------	---

Vendo a complexa relação de junção dos vários componentes na identificação dos estados alterados de consciência, nos rituais cerimoniais Pankararu, é possível observar o forte condutor de suas performances. A herança de uma fé ancestral, materializada em um símbolo vivo e que se afirma enquanto entidade personificada, tendo múltiplas formas de sua expressão, desde vias particulares à grandes manifestações sociais, tendo assim, um modo particularmente único à sua cultura.

Entre os vastos conhecimentos sobre as diversas performatividades com que a tradição é seguida, destaco em especial, o poder iminente do *Toante* Pankararu. Essa musicalidade é realizada como reza e encantamento de entidades, funcionando como invocadores de Encantados:

Pontiê rêaa, pontiêi pontiou rêaná reiôvê

Pontiê rêaa, pontiêi pontiou rêaná reiôvê

Pontiê rêaa, pontiêi pontiou rêaná reiôvê

(Toante do Encantado Pontιά)

...

Usé serê fikiá, usé serê ande

Ajúcá, usé serê ande eparê

Tiênaguara abê tenacwá

Oh meu senhor Camaleão,

Oh meu senhor do juremá,

Oh meu senhor da mata virgem,

Pisa terra estrondar

(Toante do Encantado Rei Camaleão)

É considerado Zelador, aquele que possui o *Toante* de um determinado Encantado, conseqüentemente, aquele que recebeu a dádiva da *semente*. O aparecimento desse componente, está ligado ao surgimento de um Encantado. A *semente* é uma pequena pedra encontrada de forma intuitiva no território indígena, mas de acordo com os ensinamentos dos antigos, a “verdadeira semente” está no coração de cada indígena. É ela que faz com que os sonhos e as intuições apareçam para o encontro da pedra que será a ser *semente*.

Após a identificação do recebimento de uma *semente* por um zelador, só no ritual da *Mesa Pankararu*, é que os médiuns responsáveis serão informados se a entidade é de *Mesa*, ou seja, que só será recebida e cortejada durante esse ritual, ou se está ligada a um surgimento de um *Praiaá – levantamento de Praiaá* – segundo a designação Pankararu. E para cada situação, será indicado os trabalhos específicos aquela ocasião.

Existe uma lenda de que o som dos *toantes* vinha de dentro da terra, que ‘cantava’ para aqueles que andavam nas proximidades da extinta cachoeira de Itaparica (destruída pela CHESF para a construção da hidrelétrica de Itaparica em seu local. Os Pankararu também se referem a ela como cachoeira de Paulo Afonso ou de Petrolândia), considerada pelos Pankararu como a moradia dos *Encantados* e para onde iam a pessoas importantes do grupo que queriam evitar a morte para conseguir o dom de se encantar.

João Vermelho nos dá uma idéia de como a cachoeira de Itaparica era importante para os Pankararu, sendo considerada pelos antigos como local sagrado.

Além do som da terra, a própria cachoeira também emitia sons em formas de *toantes* de várias *tribos* ou avisos sobre a chuva que estava para chegar ou da proximidade da morte de algum Pankararu.

... Muitos Pankararu migraram para São Paulo nessa época, uma vez que ‘... as águas da represa submergiram uma enorme área da costa do rio São Francisco e levou as populações a invadirem a reserva’ (Sampaio-Silva, 1975). (CUNHA, 1999, p. 98/99)

Muitas lendas Pankararu estão ligadas diretamente aos Encantados, essas entidades são os guerreiros guardiões da aldeia e estarão presentes durante todas as relações políticas/sociais da aldeia, agindo não apenas, nos momentos de trabalhos espirituais, mas irradiando no dia a dia de cada indígena.

A relação familiar da condição mediúnica, de comunicação e recebimento dos Encantados, transforma essa realidade em um complexo semiótico tão plural que é praticamente impossível, descrever com detalhes, todos os aspectos das diversas manifestações. Para cada Encantado há um cortejo para o seu recebimento, havendo assim, lendas particulares à sua história, um ou mais de um *Toante* específico, pessoas autorizadas para a sua incorporação ou levantamento de seu *Praiá*, assim como um zelador que irá cuidar de seu roupão – *Praiá* ou *Tonãno* – como também é conhecido, e conseqüentemente de seu *Salão* ou *Poró* – lugar responsável pelo zelador e onde guarda todos os objetos de seu Encantado. Funções essas que não são limitados à geração familiar presente, tendo alguns cargos referentes ao cuidado de um mesmo Encantado, passado por vários ciclos de gerações familiares durante muitos anos, evidenciando uma responsabilidade ancestral muito sagrada àquela tradição.

Tendo a comunidade Pankararu, centenas de famílias diferentes, em algumas delas mais de um Encantado, entendemos a tamanha complexidade da cosmologia e hierarquia dessa etnia. Só uma grande comunhão social, como as *Corridas do Imbu*, para harmonizar a cerimonia tradicional em uma esfera comunitária. É por meio dessas intervenções sociais que os indígenas celebram a presença de todas as entidades que os ajudam no decorrer do ano, um momento de união de todas as centenas de Encantados que existem na aldeia em prol da contemplação comunitária, evidenciando assim, uma grande capacidade de performatividade psicossocial.

### **3.1 *Praiá* – Ritual/Performance**

Os “encantamentos” de “índios vivos” que geraram os atuais Encantados, no entanto, envolviam as extintas cachoeiras de Paulo Afonso e de Itaparica. Algumas narrativas contam que o surgimento dos Encantados e dos próprios Pankararu deve-se ao encantamento de toda uma população de índio – uma ‘tropa’ – que teriam se jogado na cachoeira de Paulo Afonso. Foram esses Encantados, que passaram a habitar a cachoeira e que tinham origem em todas as ‘nações’ antigas, que se comunicavam por meio do estrondo das águas, prevendo desgraças, mortes ou mesmo novos encantamentos. Depois desse encantamento coletivo, que dá origem à própria aldeia, pensada como unidade espiritual, outros índios, após

serem anunciados e passados pela devida preparação, podem continuar se encantando.” (ARRUTI, 1999, p. 269 e 270)

Instrumento metaformo de transmutação corporal, *Praiá*, também conhecido como roupa ou farda, é a vestimenta cerimonial símbolo da cosmologia indígena Pankararu, pois são, a representação física dos *Encantados* em terra. Não consegui reconhecer a origem desse termo ‘*Praiá*’, mas sendo a única etnia que a reconhece, me levo a acreditar que sua origem vem da ancestralidade linguística do povo Pankararu.

O *Praiá* está na principal linha de vertente espiritual da complexa cosmologia religiosa Pankararu. Durante o trabalho de campo, pude acompanhar o cortejo de uma delas nas *Corridas do Imbu* (ver no cap. 2 “*Etnocenologia a Serra Pankararu*”), a linha do *Caroá* – linha responsável pelos rituais que envolve os Encantados e suas representações em terra, ou seja, o *Praiá*. Essa identificação constrói um sistema de crenças que ajuda na identificação dessas entidades (através dos motivos e cores de suas partes, no caso a *cinta* colocada nas costas do roupão e a tinta na palha). Mas nem todos os membros da comunidade conseguem identificar todos os *Praiá*, ficando o conhecimento apenas aos roupões que representam os Encantados mais conhecidos ou aqueles pertencentes à própria família.

O aprendizado que recebi no acompanhamento dessa cultura, me mostrou os diferentes tipos de, aproximadamente, 21 linhas de trabalho espiritual que são seguidas por alguns indígenas – vertentes essas, secretas até mesmo para a maioria dos nativos – cabendo apenas o conhecimento de algumas delas, a indígenas iluminados por suas encantarias. As quatro primeiras vertentes são as mais conhecidas e utilizada pelos Pankararu, são elas respectivamente: 1 – *Caroá*; 2 – *Águas*; 3 – *Jurema* e 4 – *Ouricuri*. A união dessas correntes espirituais faz o símbolo do *Encontro das quatro linhas*. Um cruzamento semiótico que representa o principal arquétipo mágico/religioso da cultura Pankararu, um símbolo de alto respeito e responsável por representar uma poderosa síntese à essa cultura indígena:

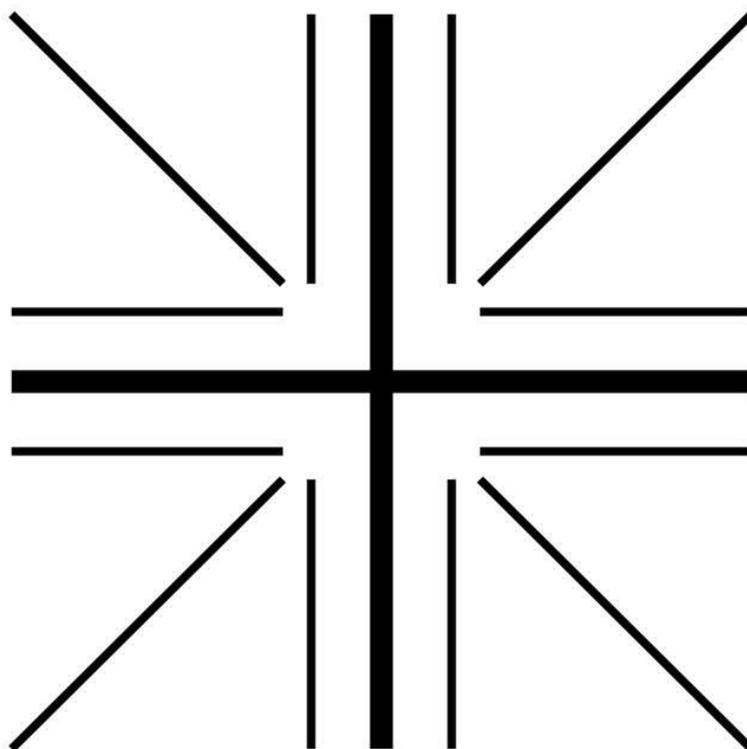


Ilustração de Elbert Merlim, 29 de Junho de 2019

Um cruzeiro, ou uma cruz, símbolo também visto em vários momentos nas indumentárias Pankararu, como na pintura corporal, os desenhos nos roupões cerimoniais e até em alguns passos de dança no cruzamento dos terreiros (ver no cap. 2 “*Etnocologia a Serra Pankararu*”). Cada ponta desse cruzamento representa uma das linhas nas vertentes mágicas nessa etnia. A *Caroá*, da qual vou focar nesse capítulo, sobre os aspectos de feição e apresentação dos Praiá. A *Linha das Água* – Uma vertente complexa e de muitos rituais associados a sua categoria, composta por trabalhos e cortejos relacionados a entidades do reino das águas, como alguns Encantados (que também podem se manifestar na linha do Caroá) e sobretudo, As *Moça D’água*, um cargo espiritual particular à cultura Pankararu. Essas entidades são quase sempre femininas (mas algumas vezes também podemos encontrar aparições de *Moços D’água*), e são conhecidas como as rainhas dos *Encantados*, espíritos que trabalham usando forças vindas das águas, como purificação e banimento.

Também conhecidas como sereias, as *Moças D’água*, são orientadas por uma hierarquia de seres que coloca a entidade *Janaina*, sereia mãe de todas as *Moças D’água*, como rainha protetora de todas elas. E assim como os Encantados, tem uma estrutura muito bem organizada de rituais e cortejos, porém, diferente das entidades do *Caroá*, a

cultura Pankaruru não permite que essas entidades vindas das águas, sejam levantadas em roupões cerimoniais. As lendas entorno das sereias que “afogam os marinheiros” são conhecidas entre os indígenas, fazendo com que a confiança nessas entidades sejam levadas com cautela.

A *linda da Jurema*, também comentada brevemente no cap. 3 “A Dança dos Encantados”, é responsável pelos trabalhos mais complexos que exige a comunicação com as entidades da Jurema, que em último caso, são invocadas na *Mesa Pankararu*, (Ex: trabalhos que os *Encantados de Caroá* não possam fazer, “lugares que só essas entidades em específico podem entrar”). Essa categoria é associada a espíritos de antigos indígenas, que pelas ações “duvidosas” que fizeram em vida, foram enviados para essa vertente, afim de ajudar os vivos e redimirem-se na pós-morte, mas contraponto a isso, também podemos ver entidades de crianças que foram levadas pelos Encantados, afim de trabalharem e evoluírem nessa vertente. Todas essas entidades tem uma ordem de identificação e um momento certo de trabalhar, esses mesmos, são responsáveis pela proteção das matas e pedreiras/montanhas, assim como curar indígenas feridos (fisicamente ou espiritualmente).

A quarta linha é chamada *Ouricuri*, vertente responsável pela comunicação entre as almas dos mortos ou *Espíritos de Luz* – guias espirituais que já andaram na terra (podendo ser índios e não-índios), mas que tem em sua missão ajudar os encarnados na Terra. Em sentido de dar orientações, guiar as pessoas para a “luz”, desviando-as da soberba, e demais impurezas do mundo carnal e espiritual. Essa vertente também faz parte dos *Penitente* – outra complexa estrutura religiosa, comum em outros lugares do Brasil, mas que na cultura Pankaruru, ganhou contornos bem específicos. Assunto para outra dissertação. Os *Penitente Pankararu*, fazem, praticamente, a existência de outra “micro-religião” dentro da cultura Pankaruru.

Formaram-se por meio de um hibridismo entre as crenças católicas e os costumes indígenas locais, tendo dentro de sua doutrina, uma própria hierarquia de divisão de cargos, rituais de iniciação e de cortejo a espíritos e Encantados. Para os Pankaruru, os *Penitente* e os *Guia de Luz* pertencem aos antigos sertanejos de Santa Brígida - BA e Juazeiro do norte, que começaram fazer parte dos Pankaruru, quando os mesmos entraram em contato com sertanejos no processo de catequização dos indígenas no Nordeste brasileiro.

Visto a tamanha complexidade dos aspectos que envolve o mistério sagrado da magia Pankararu, me faço focar em apenas uma dessas vertentes. A linha responsável pelas apresentações cerimoniais dos Praiá. Ainda assim, me vejo repleto de um manto de dúvidas e questionamentos – longe de serem resolvidos nessa pesquisa – mas que será de um extremo prazer, compartilha-los.

Segundo os estudos de Cunha (1999), sobre o surgimento desses adereços cerimoniais nos rituais Pankararu, é possível classificar os Praiá em três gerações:

A primeira delas era composta de apenas oito *praiá*, aos quais foram somados cinco, fazendo o total de treze, total mencionado antes por João de Páscoa. Todos esses *praiá* estavam presentes em qualquer cerimônia das aldeias. A segunda geração é formada de um número acrescido de *praiá*, resultante da divisão do grupo entre o Brejo dos Padres, e suas aldeias subsequentes, e a região de Entresserras, com suas aldeias vizinhas. Esse grupo de *praiá* novos não representam grande alteração, mesmo após a separação entre as duas aldeias principais. Por fim, a terceira geração, na qual um grande número de *praiá* aparecem.” (CUNHA, 1999, p. 57)

Desde os primeiros registros fotográficos divulgados por Estêvão (1958), esse fardamento, parece não ter modificado sua forma no decorrer do tempo, ainda é construído com as mesmas características e as mesmas denominações. O Praiá é feito a partir da fibra do Caroá (*Neoglaziovia variegata*) ou da palha de Ouricuri (*Syagrus coronata*) ou *licuri*, como também é conhecido. E composto por cinco partes: o *tunã* – mascaramento localizado na parte de cima da vestimenta, cobrindo a cabeça até o final do tronco; o *saiote* – localizado a baixo do *tunã* e indo da cintura até o chão, cobrindo quase sempre os pés dos dançarinos, sendo que seu comprimento horizontal é feito para dá três volta em torno de seu eixo. A *rodela de plumas* e o *penacho* que ficam no alto do *tunã*; e a *túnica*, ou *cinta* – um manto de pano colocado às costas do Praiá e “decorado” de acordo com a vontade do Encantado:



Praiá no ritual *Menino do Ranho*, comunidade indígena Pankaruru – PE;  
Fotografia de Jéssica Bernardo, 20 de janeiro de 2019

Além disso, as partes relacionadas ao *tunã* ou *tunãno* e o *saiote* recebem uma tintura especial. Antigamente essas pigmentações eram retiradas de folhas e flores, hoje em dia, é possível também ser feita com uma fina tinta de tecido diluída na água. Essa coloração pode ser composta de cinco cores diferentes, geralmente – não em todos os casos, cada uma dessas cores, representa alguns aspectos da origem do Encantado que está sendo representado na roupa. O **vermelho** é a cor dos caboclos de Caroá (por isso é a cor que mais aparece entre os Praiá), relacionados aos guerreiros que vão à proteção do povo Pankaruru; a **verde** é relacionada aos caboclos da mata e seus protetores, como por exemplo as Caiporas do mato (entidade muito conhecida na mitologia nordestina) ou outras entidades da *Jurema*; o **amarelo** quando o roupão pertence a algum *Encantado* que tenha essa característica nos aspectos de suas lendas de origem, exemplo: o *Encantado Mestre Canárinho*, é representado pela cor amarela porque o canário (pássaro que o representa) tem as penas amarelas. As cores **azul** e **lilás**, pelo que pude entender, tem as

mesmas características, são Encantados que pertencem, ou fazem algum trabalho, direcionado a *Linda das Águas*, ou, aos trabalhos direcionados aos *Penitente*.



Ritual *Menino do Ranho*, comunidade indígena Pankaruru – PE;

Fotografia de Jéssica Bernardo, 20 de janeiro de 2019

Além da vestimenta, há alguns instrumentos que os Praiá carregam presas a suas camadas de palha, como a *maracá*, o *campiô*, a *gaita*, e em alguns casos o *Ayó* - uma pequena bolsa feita de palha trançada para guardar fumo, fogo e outros assessórios. A *gaita* é um instrumento de grande simbologia e importância pra cultura Pankaruru, pois é o anunciador da chegada e da despedida dos Encantados, além de ser o componente de comunicação entre eles. Talvez por isso seja possível ouvir fortes assovios vindos de médiuns indígenas durante o fenômeno de incorporação (ver cap. 3 “*A Dança dos Encantados*”), como um sinal de indicação de que ali, estamos na presença de uma dessas entidades.

O zelador, como cuidador de um Encantado, é também o responsável pela confecção de seu Praiá, assim como às responsabilidades particulares a cada entidade. Ser

portador dos cuidados desses fardamentos é estar em constante trabalho, sendo assim, uma tarefa recebida a poucos. Geralmente as roupas cerimoniais são renovadas a cada ano, mas nem sempre isso acontece (depende das condições do zelador). Após uma festa, ou ritual de sua apresentação, o Praiá deve ficar estendido ao sol para secar, caso contrário poderá mofar. “O zelador também é a figura responsável por receber as oferendas – usualmente comida, bebida e fumo – que são as formas de pagamento a um ou mais Encantados por uma promessa alcançada”. (CUNHA, 1999, p. 60)

O toante, como identidade, é dado ao pai ou mãe de Praiá no momento da revelação. Antes desse acontecimento ocorreram diversas comunicações e ensinamentos: quando o pai ou mãe estão prontos para receber a confirmação de que de fato foram escolhidos por um Encantado, ele ou ela oferece a semente e com ela vem também a identidade da cor da cinta e o toante que é dado somente a quem está recebendo a missão de zelar pelo Encantado. (BATALHA, 2017, p. 64)

Sendo assim, o levantamento de um Praiá, está ligado diretamente a origem de seu toante. “Cada toante é dado pelo Encantado e não existe uma pessoa que faça a composição da letra ou da melodia. Para o povo Pankararu são sagrados não sendo permitido ser cantado em qualquer lugar ou em qualquer ocasião.” (BATALHA, 2017, p. 64). A seguir cito a descrição de Leonardo de Sá e Silva - zelador de Encantados na aldeia Brejo dos Padres na comunidade Pankararu – cedida para essa pesquisa, sobre os procedimentos de confecção de um Praiá:

Homens e mulheres entram na mata para procurar o caroá uma planta que dá origem a fibra das roupas. Após encontrado, separam-se uma dupla ou trio dependendo da quantidade de pessoas que estiverem presente no local e, alguns seguem arrancando a planta formando feixes e trazendo, os outros seguem Roletando o Caroá aproximando uma faca, fazem uma pequena estria dando uma volta na palha que se encontra suculenta, separam a parte inferior (a barriga da palha) do resto do corpo e o aproxima de um fio de cobre ou ferro e puxam a palha sobre ele retirando todo o líquido que estava presente e as camadas que revestiam a palha obtendo como resultado final a fibra que irá ser confeccionada em vestimenta para o praiá. Eles coletam várias fibra que estão húmidas ainda, e levam para suas casas, lavam elas batem com um pau três vezes durante os três primeiros dias para fofar um pouco as fibras e retirar espinhos e cascas que possam estar entre elas (neste período eles colocam elas para secar estendidas em um varal ou em pedras).

Passado 7 dias as fibras estão secas e prontas para serem usadas. Os homens se reúnem de manhã cedo, algumas pessoas no salão ou na casa do tecedor, para darem início as cordas de caroá que irão compor a roupa, após as cordas prontas o tecedor presente entre eles, separa alguns feixes da fibra, 25 por 100, ou seja, 25 feixes de 100 fitas/fibra para tecer um roupão. Começa juntando todos os feixes formando um só bem grande e cheio, então pegam uma corda de caroá e enrola as partes inferiores das fibras, essas partes, eram a ponta das palhas, que são mais finas e menos resistentes. Amarram e dão várias voltas descendo em cumprimentos mínimos o feixe de caroá, uma corda pra direita e uma para esquerda, apertam com força e jogam água para apertar mais e fazem voltas até alcançarem um palmo fechado, em seguida cortam toda fibra fina que agora se encontrava no sabugo a parte superior do praiá onde ficam seus penachos e chapéus, tendo enfim a roupa semi-pronta.

Um homem voluntário de preferência o moço do praiá entra de baixo da semi-feita, e o tecedores com a corda do sabugo continuam seu trabalho, vai separando em pequenas quantidades as fibras e entrelaçando elas uma corda entra e outra sai sempre jogando um pouco de água para apertar mais, e assim vão dando continuidade ao trançamento da roupa, após uma volta pela cabeça do homem que está de baixo, o tecedor para e mede dois dedos a baixo, amarra as duas cordas que estão sendo utilizada nessa região e fazem mais uma volta pela cabeça do homem, fazem este mesmo processo por mais seis vezes e amarram o final da corda, essa parte será as costas do praiá (para esconder onde foi terminado a costura, sem significados específicos). Tendo o roupão formado, seguem para confecção da saia do praiá, mais doze ou dezesseis feixes de 12 por 100 ou 16 por 100, estendem uma corda mais grossa com 15 ou 16 braças (total de 15/16 metros), e amarram as duas pontas de uma árvore para outra, amarram uma corda mais fina de caroá em um metro dessa corda, separam seis ou oito fibras às dobram sobre a corda de modo que os dois lados fiquem iguais, pegam as duas cordinhas amarradas na principal e entrelaçam as o pequeno feixe de fibras, apertam um pouco de modo que não possam escorrer entre elas, fazem isso centenas de vezes até o entrelaçamento percorra pelo menos 12 metros da corda principal.

Roupão e saia terminado é hora de pintar, geralmente já estão com as tintas ao lado pois antes o encantado já tinha escolhido sua cor que preferia e que irá descrever de onde esses encantados vêm, fazem, ou até mesmo quem são. Com a cor que o encantado escolheu em mãos, deitam a roupa no chão e pintam a roupa com um pincel feito de fibras de caroá, fazendo no rosto um X na frente e um atrás, depois um maior dos dois lados também percorrendo dos ombros à cintura do Praiá, por fim uma volta pela cintura rodeando o X, (o X representa um escudo em volta do corpo, simboliza a força que eles possuem e que só Deus e o Mestre Guia que são as lideranças deles podem feri-los), em seguida pintam a saia com duas linhas separadas por apenas um palmo de comprimento.

Agora as duas vestes que compõe o praiá estão prontas e irão ser colocadas para secar no sol durante dois ou três dias para que percam toda umidade que as fibras adquiriram enquanto estiveram em contato o dia todo durante a confecção, se não fizerem isso em dois dias surgirá fungos nas vestimentas do Praiá. Ao passar três dias o homem entra de baixo do praiá para fazer os olhos, ele passa as mãos pela face da máscara e encontra seus olhos, ali ele faz dois pequenos buracos e amarra com uma fita de caroá, então o zelador começa enfeitar o seu encantado com um chapéu circular feitas de penas da cauda de Peru ou Jacu em casos específicos de preferencias alguns praiás utilizam penas da cauda do pavão, a Gaita para assoviarem nas obrigações, em danças ou quando saem e chegam a suas casas, servem para um encantado comunicar-se com outros, elas são feitas de canos de plástico, ferro ou bambu, seu Penacho feito de penas de Galo, ou Guiné todas para deixá-lo bem chamativo, e seu Maracá com uma carapuça de penas de galo. (Todos os animais usados para roupa são machos).

Terminado todo esse processo, é marcada uma festa e convidado vários outros praiás e um cantador que entoe para os encantados dançarem. Essa festa é chamada batizado, uma festa onde os encantados possivelmente estejam nascendo, pisando em terra pela primeira vez ou pode ser uma renovação da roupa. Nessa festa é ofertada as possíveis comidas e bebidas que agradam aquele encantado. Podendo ser dependendo dos gostos do encantado: Caças, Carneiros ou Bois, Pirão resultado caldo da carne misturado com farinha e arroz. As bebidas: Caldo de cana, Garapa de Rapadura/ açúcar ou mel. (LEONARDO DE SÁ E SILVA, JUNHO/2019)

Apenas depois, que o próprio Encantado, pede para ser “levantado” – como falam os Pankararu – ou seja, construir um Praiá para ele, é que a confecção desse fardamento se torna autorizado. Podendo muitas vezes não chegar a fazer esse pedido, trabalhando apenas na *Mesa Pankararu*.

Quando surge um novo batalhão, o pai ou a mãe de praia tem que trabalhar incessantemente para provar que não é um impostor e que de fato são verdadeiros, surgidos nas terras Pankararu e estão habitados para realizar os trabalhos de curas e defender o povo. (BATALHA, 2017, p. 86)

Cada um dos terreiros de zeladores de Praiá são pontos de realizações de rituais, aqueles pertencentes às “famílias tradicionais” – braços sanguíneos reconhecidos como

lideranças ou possuidoras de Encantados mais conhecidos – são também pertencentes ao circuito de terreiros frequentados nos rituais anuais das *Corridas do Imbu*. Esses espaços são considerados os terreiros principais, pois são eles que abrigam as cerimônias que unem todos os *Encantados* das aldeias Pankararu. São neles também que são feitos os maiores Poró – lugares reservados aos dançarinos de Praiá – onde vestem seus fardamentos e fazem os trabalhos específicos àquele lugar. Esse espaço é de extrema importância para a realização dos rituais com *Os Homi de Cróa* ou *Moço de Praiá*, como são conhecidos os dançarinos por trás dos mascaramentos, visto que os mesmos, não podem ser reconhecidos durante essas cerimônias.

No caso do *Mestre Guia*, contudo, esse mistério é realçado ao máximo. Apenas um ou dois membros do grupo, que são aqueles que têm acesso ao seu *poró*, que não é o mesmo dos outros *praiá*, sabem sua identidade. Nem mesmo os mais velhos têm conhecimento de quem é o moço do *Mestre Guia*. (CUNHA, 1999, p. 61)

Os corpos que vestem os Praiá são oferecidos à cerimônia, como um “empréstimo” a determinado Encantado, que não pode se desfazer desse encantamento. Se por algum motivo alguém reconhecer o *moço* por traz do roupão não o deve chama-lo pelo nome, e sim, pelo nome da entidade do qual está representando. As lendas Pankararu falam sobre morte, doenças e até castigos, para os que desrespeitaram esses costumes, dada a importância da preservação da identidade desses atores/xamãs, ação que multiplica a força semiótica de sua representação.

Além disso, cada Praiá deve ser vestido por um homem, normalmente próximo ao zelador ou a família pertencente ao Encantado, e sua identidade levada ao segredo. Mesmo quando se sabe quem está por trás da máscara, não se pode falar ou olhar seu rosto descoberto, dado por isso, a importância do *Poró*. Não consegui identificar os motivos que levam apenas, a presença do homem, a ter tão função, o pouco que consegui coletar – visto que essas características estão protegidas pelo sigilo ao mistério sagrado – me levou a entender que a proibição desse cargo às mulheres tem seu motivo em torno dos ciclos menstruais. Essa mesma característica (que ocupa apenas os homens) a vestirem artefatos ou máscaras cerimoniais, é também comum em várias outras comunidades indígenas e em muitas outras culturas étnicas diferentes. Desconheço a existência de alguma pesquisa que aprofunde esses aspectos, mas observando as qualidades dessa identificação, e sobretudo, a responsabilidade e aquisição política a que esse cargo poderá exercer sobre sua comunidade (mesmo quando não se tem noção da

identidade pessoal do mascarado). Podendo assim moldar o indivíduo, no caso do povo Pankararu, o ‘gênero masculino’, como portador de influência e tomador de decisões em nome da comunidade.

As mulheres Pankararu são detentoras de uma grande força, muito respeitadas na aldeia e algumas vistas como poderosas matriarcas, muitas também são lideranças e zeladoras de Encantado. O fato de não serem permitidas a vestirem o Praiá não as colocam em uma posição inferior, esse é apenas um dos inúmeros aspectos étnicos que são respeitados por todos. É importante lembrar que há cargos e tarefas que são exclusivamente feitos e conduzidos por mulheres, como é o caso do ritual *A Noite dos Passos* no início das *Corridas do Imbu* (ver cap. 2 “*Etnocenologia a Serra Pankararu*”).

Não há um modo único de escolha do *Moço de Praiá*, a vestir o fardamento cerimonial, essa tarefa geralmente é de responsabilidade do zelador, mas muitas vezes, aspectos sobrenaturais envolvem essa escolha. Assim como no surgimento da *semente*, o “*moço*” pode ser solicitado em sonho pelo próprio Encantado ou ter algum laço que o aproxima à entidade, como por exemplo, uma promessa ou uma obrigação para com aquela ocasião. Sendo assim, um mesmo Encantado pode ter diversos “*moço*” durante a história de seu cortejo.

Com relação ao moço de *praiá*, durante as cerimônias. Geralmente são indivíduos fortes, já que têm que aguentar dançar durante horas, ou mesmo durante um dia inteiro. Usualmente existem dois jovens para cada praia. Mesmo assim é uma tarefa difícil, já que as máscaras são bastante pesadas e eles dançam muitas vezes sob o sol forte do sertão pernambucano. (CUNHA, 1999, p. 60)

Apesar dessa “flexibilidade”, que permite a multiplicação dos corpos aptos a materializar a presença física do Encantado, essa tarefa está longe de ser simples. “Para poder dançar e não sofrer”, os *Moço de Praiá* devem estar preparados a usarem as máscaras cerimoniais, e para que isso aconteça, há vários aspectos que deverão ser feitos e respeitados. Rezas e banhos de ervas específicas são utilizados para a preparação do *moço*, assim como um período de abstenção sexual, de bebidas e outros vícios não permitidos. Tudo para fazer o indivíduo está “limpo” e digno de receber a presença de um Encantado. Apesar de que, esse tipo de “recebimento”, seja diferente ao fenômeno de incorporação, há uma irradiação da presença da entidade sobre o corpo que veste o Praiá, fazendo com que o “*moço*” haja pela influência de seu Encantado.

Dias antes da festa da queima do cansaço, homens e mulheres são submetidos a outro ritual doméstico, afastando-se de bebida alcoólica, sexo, brigas, palavrões e de atos não convenientes para o momento. Neste período tomam banho com diversas ervas de cheiro para afugentar os espíritos do mau. É uma preparação espiritual e emocional para não sentir os efeitos urticantes do cansaço. O ritual é feito como se fosse um trabalho e deve ser realizado com muito cuidado e carinho. (BATALHA, 2017, p. 80 e 81)

Pois além dos Praiá, todos os envolvidos, estão abrindo portais para o recebimento dos Encantados, a presença das roupas cerimoniais – que apesar de serem a representação física da entidade – não são os únicos componentes a materializarem essas presenças. A invocação começa desde os dias que antecedem a festividade (com os banhos de ervas, orações e privações) até o momento de colocar as vestimentas e fazer as pinturas corporais.

As pinturas indígenas Pankararu são feitas com o *tawá branco* - barro de coloração clara que é cruzado e abençoado pelo fumo, antes de ser utilizado na pintura. Assim como em diversos outros seguimentos Pankararu, podemos observar vários símbolos cruzados como “X” e “Cruzes” no tronco (apenas em homens, que durante o ritual, devem ficar sem camisa) e na face, além de linhas diagonais que circulam os braços e pernas, e desenhos de pequenas bolinhas nos espaços entre as linhas diagonais.



Ritual *Queima do Cansaço* na comunidade indígena Pankararu;

Fotografia de Caio Richard, 11 de fevereiro de 2018



Ritual do *Menino do Rancho* na comunidade indígena Pankararu;

Fotografia de Jessica Bernardo, 20 de janeiro de 2019

Durante o período de etnografia foi difícil encontrar vestígios que identificassem os significados das pinturas corporais, conhecimento esse, só encontrado entre os mais antigos Pankararu. Porém, através das entrevistas, consegui juntar alguns aspectos e entender um pouco dessa simbologia: Os desenhos feitos em forma de “X”, tanto nas pinturas de barro quanto nos desenhos dos *Praiá*, fazem parte de um encantamento de proteção. Esse símbolo é um escudo que impede ataques de espíritos “menos esclarecidos” que podem estar presentes durante os rituais. As linhas horizontais que envolvem os membros são alianças para com os Encantados, um sinal de respeito e dedicação. Já os pontos brancos espalhados no corpo, representa a presença dos vários Encantados no território indígena.

Na dança, os moços que estão por trás dos *praiá* diferem dos membros do grupo. Quando dançam no terreiro, eles o fazem com passos curtos e ligeiros, o que muitas vezes dá a impressão que estão flutuando; ilusão que é realçada pela poeira que eles levantam quando estão dançando. (CUNHA, 1999, p. 61)

Sendo a dança de corteja à essas entidades compostas por uma estrutura extremamente complexa, e envolta de significações, que nem sempre pode ser compreendidas por todos. É possível encontrar aspectos que mondam essas características

sociais, em instancias que ultrapassam a vontade humana, tendo a própria natureza, como condutora de seus aspectos culturais. Para o povo Pankararu, a árvore do Imbuzeiro é sagrada, pois faz parte do surgimento dos Praiá na aldeia, a festividade de maior importância social – *As Corridas do Imbu* – não recebem esse nome por acaso. Como festividades de agradecimento às divindades pelo fruto, a sombra da árvore e suas raízes capazes de armazenar água, essas cerimônias são tradições remanescentes aos primeiros rituais de adoração à natureza dos povos que habitavam essa região.

Tendo essas características, sabemos que muitos dos aspectos performáticos e os passos da própria coreografia do ritual são transformações semióticas de aspectos histórico/culturais dessa etnia. Fazendo com que sua repetição se torne um corpo atemporal que permite a comunicação com os ancestrais, e com isso, a previsão de aspectos do futuro. De acordo com a colheita, ritmo e organização com que as cerimônias aconteçam, é possível – para a identificação nativa – perceber as mensagens que suas apresentações manifestam, assim como o comportamento das entidades cortejada, as diversas mensagens recebidas diretamente por cada família através de seus Encantado protetor, e sobretudo, pela vindo do *Mestre Guia*.

Após a execução do toante inicial, os praiá fazem uma espécie de reconhecimento da área invocando os protetores com voz e com som da gaita e isto é a abertura do Terreiro. Com o campião se defuma o ambiente. Nesse momento, o cantor fica na lateral do Terreiro comandando a abertura dos trabalhos e do Terreiro (...) Com o passar das horas vão chegando outros praias vindos de suas casas, alguns já chegam com suas fardas (máscaras) outros se dirigem ao Poró para lá paramentar-se e juntar-se aos demais moços de croá. (BATALHA, 2017, p. 77 e 78)

É também no *poró* que acontece a refeição dada aos Praiá, onde oferecem o alimento aos Encantados, e só então, aos dançarinos - *Moço de Praiá*. Só após a entrada de todos os mascarados no *poró*, é permitido que os demais participantes do evento comam. As entidades festejadas são convidados e responsáveis pelo bem estar na aldeia, todo o alimento presente é dado em nome de sua proteção e agradecimentos pelas dádivas anuais, uma aliança estabelecida para que todos os anos, sejam anos de fartura.

Toda essa significação é pra assegurar esse pacto e a segurança dos atores envolvidos, dessa forma, há várias funções em especial que asseguram essa realidade como algo possível. Cargos que não só são ocupados pelos indígenas como: *zeladores*, *moços de praiá* e *cantadores*, mas também os próprios Encantados. Cito aqui a função

especial dos Praiá que contornam o círculo do terreiro em sentido invertido (como visto no cap. 2 “*Etnocologia a Serra Pankararu*”).

Durante a realização dos rituais Pankararu em que os Encantados são apresentados por meio dos fardamentos, há sempre um Praiá guardião da cerimonia e do terreiro, que gira sempre no sentido contrário ao movimento dos demais Praiá, como se “fechasse” o círculo aberto. Função essa quase sempre atribuída ao Encantado de nome *Cinta Vermelha* (do qual abro esse trabalho com um de seus toantes nas primeiras páginas desse texto), pois há significações na história de seu encantamento e lendas Pankararu, que fazem com que esse cargo seja de sua responsabilidade. Essa entidade é responsável pela segurança da aldeia e sempre vai proteger todos os presentes das “forças negativas” que podem ser atraídas pela abertura do ritual, ele também pode vim a se apresentar na frente ou atrás da linha que puxa os demais Praiá no círculo, mas sempre que isso acontece, ou por alguma razão em que seu Praiá não esteja o terreiro, sua função é passada para outra entidade presente, mas nunca deixada de ser realizada.

A performance, enquanto manifestação sensível da realidade que pode ser apreendida por meio de sua elaboração estética, opera com uma linguagem poética da qual o corpo é o veículo que dá forma ao que se quer comunicar, e que exige a presença de uma audiência. É neste último ponto que nos detemos para pensar a performance do xamã como capaz de ‘fazer existir’ universos virtuais. Como afirma Bauman (1977), nas performances narrativas, o tempo e o espaço do contador encontram-se com o tempo e o espaço da audiência, propiciando uma interação, um diálogo e uma troca de experiências que estão neste ‘aqui e agora’ compartilhado, mostrando a própria cultura em emergência. (VILLELA, 2013, P.252)

A performance dessas expressões parte da premissa da experiência social, tendo assim, uma perspectiva processual e histórica, onde passado e tradição são reelaborados no presente. Participar desses tipos de intervenções sociais, é deslocar-se para seu lugar, penetrar em ambientes exclusivos ou espaços reservados, sendo eles físicos ou simbólicos, de um portal momentâneo, condutor de mundos recriados. Envolver-se nessa experiência é ser levado ao transe, ao lugar do coletivo, ou do desafio de tornar-se “outros” mesmo não deixando de ser se mesmo. “Schechner também se interessa pelas mudanças que acontecem com *performers* e audiência; assim, fala em ‘transportação’ e ‘transformação’ como processo integrantes do movimento contínuo do ritual ao teatro (e vice-versa) que ele define como performance (Schechner, 1985, p. 126).” (VILLELA, 2013, p. 252)

A necessidade de ressignificar a matéria (corpo) e as abstrações que são consequência dos mecanismos do entendimento, fez com que as sociedades desenvolvessem maneiras de se esvaír, materializando suas crenças em meios ou formas mais palpáveis. Depositavam fé em objetos ou instrumentos que poderiam ser absolvidos no dia a dia. Dessa forma, transformavam suas crenças em meios físicos que possibilitavam rever o vivido.

O corpo, sendo o suporte físico e causador da cultura, fundada primordialmente na dança e na oralidade, é sujeito a diversas metamorfoses no decorrer do passar do tempo, sua ação é reconhecida pela significação dada aos seus signos, construindo uma teia de memória que é relembrada a cada manifestação, impregnando assim, a experiência durante as repetições performáticas defendidas pelo pensamento de Turner, que ao se relacionar com as ideias de Schechner, desenvolveram um estudo sobre a performance no fazer social, sobretudo em uma realidade antropológica,

a performance prometia uma forma dinâmica de entender como as pessoas se relacionam entre si, tanto na vida cotidiana quanto em várias situações especiais (...) é um amplo espectro de atividades que vão do ritual ao play (SCHECHNER, 2013, p. 27).

De fato, é no “mundo primitivo”, onde buscamos a maioria das evidências que possam nos dá luz sobre as origem de determinada mitologia. Deuses e Demônios não são identificados pela maneira das realidades rígidas e fixas. Entidades são reconhecidas pela presença simultânea em lugares distintos, como por exemplo, a música ou sob a forma de instrumentos consagrados. Qualquer presença reconhecida como entidade exigirá o impacto de sua materialidade, mesmo quando essa materialização, seja fragmentada pela multiplicação de suas vastas representações. Dessa forma, quando a máscara é apresentada em um cortejo religioso, a veracidade de seu símbolo é reconhecida por sua aparição mítica. Mesmo sabendo que foram pessoas encarnadas que fizeram e usam o ornamento sagrado. Pois durante o tempo de ritual, o corpo mascarado é duplicado e assume a identidade de seu símbolo, ele não apenas o representa, naquele momento, ele o é.

O fato literal de que a aparição seja composta por A, uma máscara; B, sua referência a um ser mítico; e C, um homem, que é rejeitado pela mente e isso dá lugar a que a apresentação funcione independentemente dos valores, tanto do observador quanto do ator. (CAMPBELL, 1992, p. 31)

Nesse sentido, a mitologia é transformada em forma, e posta ao reconhecimento social. Mas essa construção não é arquitetada, não é induzida por um grupo dominante (pelo menos nas realidades de culturas étnicas). Objetos palpáveis, considerados “inferiores” ao símbolo do qual carregam, são propostos como “moradas” para seu “superior”. O apego e respeito para com esses instrumentos ritualizados, são funções da nossa capacidade humana, em estabelecer a potência de fé no seu “superior”, daí o sacrifício da matéria, responsável pelo alcance da mente à objetivos imateriais, paranormais.

A apreciação dos valores referentes aos artefatos, como padrões estéticos/espirituais, não se configuram isoladamente na sua distorção física. Muito pelo contrário, a ação temporária de sua confecção à materialidade de sua apresentação, função ou até mesmo onde são depositados (fora do lugar/momento de sua ritualização) são componentes intrinsecamente relacionados a sua forma e conteúdo. Havendo uma impossibilidade de isolar seu sentido à capacidade atual de sua apresentação, pois a significação de seus efeitos de imagem, mudam conforme o contexto em que estão inseridos. Tendo a eficácia dos aspectos “artísticos” dentro desses artefatos, dada a capacidade agentiva de sua imagem no reconhecimento atemporal de sua espetacularização.

Resultante que transforma o corpo em “artefato conceitual” e o artefato, no caso Pankararu, o Praiá, em um corpo biológico. Funcionalidade e contemplação se tornam inseparáveis na capacidade estética de um símbolo agir como força consciente, transformando sua coexistência na sobreposição de diferentes materialidades.

Dou como exemplo as representações do povo *Wauja*, etnia localizada na reserva indígena do Alto Xingu – MG, tão bem abordadas no livro “*Apapaatai: Rituais de Máscaras no Alto Xingu*” de Aristóteles Barcelos Neto (2008). Sobre os complexos rituais em torno das máscaras de *Apapaatai* – entidades ou seres sobrenaturais considerados patológicos, causadores de doenças, mas passíveis a serem “domesticados” através da execução de grandes festas, onde são homenageados por máscaras cerimoniais.

Como os cantores araweté, os artistas wauja, autores de máscaras, painéis e, também, de desenhos em papel de grande apelo plástico (BARCELOS, 1999). localizam em sonhos sua inspiração para a representação dos *apapaatai*, seres sobrenaturais causadores de doenças e passíveis de serem apaziguados através da promoção de grandes festas em sua homenagem. Neste caso, são fabricadas suas ‘roupas’ encenadas na forma de máscaras de grandes proporções. Os desenhistas wauja são os xamãs ou pajés da aldeia, os que sabem sonhar com estes seres

sobrenaturais. Deste modo, os xamãs tornam-se os maiores artistas desta sociedade, pois, ao sonharem com os *apapaatai*, seres invisíveis a olho nu, criam novas imagens destes seres que serão materializadas na forma de máscaras rituais. Esses mesmos seres são visualizados pelo pajé em miniatura dentro do paciente, onde atuam como agentes patogênicos e precisam ser retirados como parte do processo de cura (LAGROU, 2010, p. 12)

Característica familiar aos Pankararu, embora não haja conhecimentos sobre a relação direta entre essas duas etnias, mas os aspectos culturais que coincidem também podem ser vistos em várias culturas de mascaramentos cerimoniais nas cosmologias ameríndias. Observação que me faz perceber os diferentes desdobramentos, causadores de impactos particularmente sensíveis a identificações similares, mesmo quando as realidades em questão, não se cruzam.

Para o povo *Wauja*, as roupas ou mascaramentos relacionadas aos seus rituais, são propriedades específicas da alma de cada *Yerupoho* – nome atribuído aos *Apapaatai* domesticados e relacionados à figura da máscara - pois logo após essa identificação, deixam de ser seres patológicos e viram entidades de proteção à vítima que antes, esteve doente. Atribuindo a roupa cerimonial, ou máscara, a noção específica de uma das propriedades da alma *Yerupoho*, tendo assim, em seu espírito, uma materialidade tão física quanto qualquer outro corpo biológico. Pois enquanto fenômeno de apresentação, o corpo apito à representação semiótica por meio do mascaramento, anula sua identidade, e a transforma em um corpo símbolo esperado pelos fiéis.

A proibição pela revelação da identidade do *Moço de Praiá*, no caso Pankararu, o torna essa veracidade ainda mais contundente. O fato de não conseguir identificar o rosto humano por trás da roupa, torna o ato como síntese de uma ontologia da ambiguidade, instaurando assim, a capacidade de induzir dúvida. Atribuição que anula qualquer identificação ao performer (*moço*), deixando seu reconhecimento, inteiramente, para o Encantado.

Com isso, vemos outro “problema” conceitual, a relação imagem-corpo. Um corpo instaura-se de imediato, pois sua presença (citando como exemplo o Encantado Pankararu) é reconhecida pelas características de sua apresentação, diferente da imagem, que precisa da relação agente entre artesão e o reconhecimento social. A imagem é algo fabricado artesanalmente (modelagem, pintura, escultura, fotografia), portanto precisa da ação anterior de um “artista”, e só depois, com a união dos fatores: performer (*Moço de*

*Praia*), instrumento cerimonial (*Praia*) e reconhecimento social (Ritual), serão transfiguradas em corpo.

Nesse sentido observo às máscaras, em todas as extensões ritualísticas de sua confecção e apresentação, sendo um artefato estético, capaz de veicular ideias não-verbais sobre a transformação e a morte simbólica. Morte, pelo símbolo transitório e ontológico de suas capacidades de transmutação, e estética, pelos métodos de sua comunicação, marcada muito mais visualmente do que verbalmente. A atribuição de corpos na identificação desses artefatos, evidência os objetivos e necessidades étnicas na morfologia de suas convenções visuais, que justificam o poder de atribuição entre seus símbolos em um complexo esquema visual. Portanto, é preciso haver uma amplitude de combinações de motivos gráficos que permita singularizar cada espécie, ainda que a forma da vestimenta seja a “mesma”.

É bastante complicado dizer que as máscaras são objetos – talvez de um ponto de vista estritamente museológico e mercadológico elas o sejam. Estrutura anatômica e instrumental, as máscaras são também um problema da alma. Elas podem inclusive ser uma emanção da alma, como afirmado em ‘fragmentos de cosmologia wauja’, ao discutir o processo de fragmentação/multiplicação (efeito fractal) da alma dos *yerupoho*. Mas por que a estrutura anatômica das máscaras (e das flautas também) é majoritariamente antropomorfa? Lévi-Strauss (1989) sugere o corpo humano como sendo um dos principais ‘símbolos naturais’ da ontologia dos seres e objetos. Um dos modos mais correntes desse simbolismo ocorre por meio da projeção da anatomia/fisiologia humana sobre os objetos. (BARCELOS, 2008, p. 215 e 216)

A máscara, no sentido étnico ao qual estamos abordando, passa a ter uma existência homóloga àquela que seus donos têm do mundo sobrenatural. Sendo impossível a indissociação entre corpo/alma e imagem/artefato. Esses instrumentos são condições incorporadas aos Pankararu, e sobretudo, aos Encantados, pois eles ocupam posições associadas à distribuição e permanência dessas entidades entre os humanos/indígenas. Ação que só se completa no plano da performance cerimonial no qual a triangulação entre *Moço – Praia – Ritual* se tornam a unidade de corpo de um Encantado.

### 3.2 O Corpo do “*Menino do Rancho*”

A doença, identificada por diversos caminhos de materialização, sendo eles psíquicos ou físicos (se é que posso separar essa mesma esfera do corpo), sempre foi relacionado ao mal da matéria humana, sua fraqueza e conseqüentemente, a morte. Sendo um corpo de “carne”, coberto por matéria orgânica viva, sua existência é suscetível a todas as feridas e gozos de sua materialidade, revelando a sombra ofuscada projetada pela massa que bloqueia o sol. Desenho negro, contorno de sua própria existência na Terra.

O *Menino do Rancho* é para os Pankararu, um ritual de agradecimento a saúde de um jovem indígena vítima de uma doença, até então, não curada pela medicina tradicional. Esse momento é também um rito de iniciação aos jovens e, sobretudo, um rito de passagem ao novo corpo. Antes menino e doente, agora guerreiro jovem e saudável.

Essa celebração é um acontecimento de extrema importância nos ciclos de rituais religiosos dos Pankaruru, diferente das *Corridas do Imbu*, essa cerimonia não tem uma datação certa – visto que depende exclusivamente da família do jovem indígena cortejado no ritual – podendo ocorrer em vários momentos do ano, algumas vezes mais de uma cerimônia por dia (cada uma em um terreiro diferente da aldeia), exceto durante as festividades das *Corridas do Imbu*. Sendo assim, um acontecimento sempre visto no decorrer do ano, esperado como um ato festivo e de afirmação cultural. A confirmação da data, para a realização desse ritual, é sempre marcado por expectativas entre os familiares, amigos e todas as aldeias convidadas para o evento, como um grande momento de celebração e agradecimento às forças Encantadas.

Não se sabe quando se deu início do ritual do Menino do Rancho. Os primeiros registros escritos que temos conhecimento foram relatados por Carlos Estevão, em 1935. Estevão estava na companhia do Dr. Max Liebig. A visita tinha como destino as cachoeiras de Paulo Afonso e Itaparica, ambas no rio São Francisco (ESTEVÃO, 1942, p. 156). (BATALHA, 2017, p. 53)

Os motivos que levam um jovem Pankaruru “ir ao *rancho*”, como se fala, são os mais diversos, podem ser promessas feitas por seus familiares, que almejavam sua cura diante de uma doença ou *flechamento*<sup>7</sup> por uma “entidade de esquerda” (nome atribuído

---

<sup>7</sup> *Flechamento*, ou *flechado*, no ditado Pankaruru, é uma expressão usada para designar os ferimentos, físicos ou psíquicos, causados por entidades espirituais.

aos *espíritos zumbis* – espíritos de mortos - ou Encantados, que podem machucar, causar dor, e por vezes, até matar pessoas); um pedido de um Encantado, vindo por meio de sonho, ou revelado por um médium. Seja qual for os motivos, sempre está ligado a cura do menino. Ação recorrida em casos extremos, onde a medicina tradicional se mostra inútil diante da necessidade cobrada, só assim, o povo Pankararu recorre às forças Encantadas no ritual *Menino do Rancho*.

Após a certeza dessa necessidade, a família, ou responsável pela criança, procura um zelador (pai ou mãe de *Praia*), para pedir auxílio e realizar o ritual. Se a família já tiver um zelador, conseqüentemente, terá um Encantado que fará a orientação do ritual, caso contrário, irá recorrer à entidades de sua preferência. A seguir cito uma descrição sobre a organização e realização do *Menino do Rancho*, cedida a esta pesquisa por Leonardo de Sá da Silva, zelador Pankararu, que quando criança, também foi oferecido ao *rancho*:

O menino pode ser entregue ainda no ventre da mãe, por alguns sinais que ela tenha recebido, de que talvez seu filho não vingue (pode ser que seu filho morra antes de nascer), ou pode ser entregue após ele ter passado por momentos tenebrosos, onde esteve doente por causa de más energias (espíritos malignos) ou doenças médicas que talvez o indivíduo não apresentava mais resistência e estivesse à beira da morte. É nesses momentos que as mães, principalmente, e seus familiares entregam a criança para uma entidade, deixam ele como dono/responsável pela criança, na vida e também na morte. Raramente acontecem episódios em que gêmeos vão ao rancho no mesmo dia.

Quando a entidade dá a saúde do menino, os pais se preparam para fazer a festa, eles mesmos determinam quando irão colocar seu filho no rancho. Esta festa é para comemorar a saúde e vitória do menino e do Encantado que o protege.

Geralmente é realizado aos sábados e domingos. Inicia-se às 21:00 do sábado e tem fim às 00:00 horas do domingo, ao terminar de cantar o toré todos se dirigem a suas casas. Às cinco ou seis horas da manhã de domingo, o cantador, os zeladores e os *praiá* se reúnem no terreiro principal onde está acontecendo a festa, e cantam e dançam até às sete horas da manhã, em seguida partem para casa do menino que vai pro rancho, os donos entram na casa para abençoar o “noivo”, enquanto isso os outros dançam enquanto esperam por eles. Neste momento o menino está sendo pintado, enfeitado e abençoado pelo seu dono. Logo após o/os dono/donos do menino (caso ele seja entregue ou prometido a mais de um Encantado) sair da casa, cada um com uma flecha de cana brava enfeitada nas mãos, uma para o dono da festa e outra para o *trazeiro* (*praiá* que dança pra esquerda), dançam mais um pouco e todos vão tomar “café”, recebem todos um prato de *pirão* de caldo de carne de carneiro ou boi, carne e arroz, e se dirigem ao *poró*, comem, bebem *garapa*, e retornam ao terreiro. Neste momento o menino está enfeitado, com uma flecha de cana brava enfeitada, pintado e alimentado, e com um *guardião* que vai correr com ele, (Um *padrinho* responsável), o menino está pronto para sair e dançar junto aos *praiá*, dançam as três rodas do menino (Três *toantes*, cada *toante* três voltas no terreiro). O primeiro canto é do *Mestre Guia* (Chefe dos Encantados), o segundo, *Cinta Vermelha*, e o terceiro do dono do menino.

Após dançar as três rodas, direcionam-se para casa da noiva, que já está pintada e enfeitada esperando por eles. Ao chegar, o menino se recolhe na casa da noiva (isso porque ele não pode ficar exposto ao público), ela dança as três rodas com o dono da festa, ao terminar, os *praiás* e zeladores entram para o *poró* para beber, fumar e descansar. Minutos depois retornam ao terreiro dançam mais um pouco e trazem a noiva e o noivo, o menino a direita e a noiva à esquerda do *praiá*, dançam três torés e partem. Agora se direcionam para casa das duas *madrinhas*, buscam uma e depois a outra, onde irão repetir as mesmas danças, agora a noiva e o menino se recolhem na casa delas enquanto dançam. Se por acaso forem gêmeos, terão com eles duas noivas e quatro *madrinhas*, uma noiva para cada um e duas *madrinhas* para cada um, pegam as noivas na mesma casa, e duas *madrinhas* em cada casa.

Ao buscarem a segunda madrinha, e dançarem os três últimos torés, seguem para o terreiro principal, lá acontecerá a outra parte da festa, ao chegarem no terreiro principal, dançam as três rodas fazendo uma cruz enquanto dão voltas no terreiro, (Em um momento passam pelo meio do terreiro, subindo e depois de um lado para o outro, fazendo uma cruz). Quando terminam, alguns praiá, os donos, o menino e a noiva vão descansar, outros ficam dançando com as madrinhas, as vezes trazem os noivos e as madrinhas para dançarem também.

Às 14:00 é entregue o almoço, pirão de carne, arroz, carne e garapa para beberem, ou outras bebidas que o Encantado consumir. As 15:00 horas inicia-se as três rodas final do menino, neste momento dançam todos os participantes da festa, padrinhos, o menino na frente com o guardião, o seu dono, a noiva e as madrinhas, na frente deles saem os cantadores, zeladores e médiuns. A cada volta no terreiro, quando chegam ao local de início os cantadores aumentam o tom do toante, o praiá dá um grito e os outros respondem com dois, enquanto isso os cantadores, zeladores e médiuns viram-se de frente para os donos da festa (o menino, os praiá) e levantam seus campião e maracás (quando feito isso, é porque estão oferecendo o espírito do menino para os encantados, para que o protejam, e nunca o deixe só enquanto viver, e ao morrer ele seja recebido por eles no outro plano), levantam e abaixam três vezes, viram-se de frente ao terreiro e seguem para as próximas oito voltas, todas fazendo as mesmas coisas, na nona volta o dono solta o menino dentro do rancho de palhas de ouricuri (o rancho seria os aposentos do menino), a partir daí inicia-se uma “guerra entre os padrinhos e os praiás”, o guardião e os padrinhos querem que o menino pertença somente a o primeiro dono dele, a ele e os demais mortais, os praiá tentam de qualquer forma pegar qualquer apetrecho que esteja pendurado no menino, e correm chocando-se contra os padrinhos. (1) Se o dono notar que tá demorando, ele vai atrás do menino, quando chegam juntos ao terreiro inicia-se mais um toante, ou seja, o menino dança mais três voltas no terreiro e o dono solta novamente, caso demore mais e o dono for buscá-lo e trazer ao terreiro sem faltar nada, repetem mais uma vez, se não for pego nas três vezes que o menino foi solto. (2) Se por acaso outro praiá tenha pego algum artefato do menino, agora ele também é responsável pelo menino, então hora dele dançar com o menino ao som de seu toante, dançam três voltas e dá início aos fins da festa. Então é hora de entregar o serviço e o menino a seus donos e a seus pais e familiares. Dançam mais um pouco no terreiro, agora os praiás da frente e o trazeiro dançam na frente junto a mais dois, juntam seus ganchos em forma de X. Cada praiá segura em uma ponta das flechas, os noivos e as madrinhas também seguram nas flechas. Dançam três rodas e as mulheres soltam, os praiá, o noivo, os cantadores, zeladores e padrinhos seguem para o poró, lá é feita outra obrigação com o menino, a parte final da festa.

Ao retornarem ao terreiro, os cantadores iniciam toantes, os donos dançam com os noivos e as madrinhas, ao fim da terceira volta, vem de encontro com os pais e familiares do menino, dançando pelo meio do terreiro chegam aos pais e entregam o menino dando um grito, sinalizando que aquela dança terminou. Agora os cantadores cantam outro toante e eles fazem a mesma dança, neste momento irão entregar a noiva a seus familiares, por último, as madrinhas. Os cantadores mudam o toante e o praiá dança com as madrinhas uma na sua direita e outra na esquerda, fazem a mesma dança e às entrega a seus parentes.

Por fim, os cantadores entoam os torés, dançam três tores, neste momento todos que participaram e que assistiram a festa podem dançar, pois é hora de agradecer, cantar e dançar para os Encantados como forma de dizer que ocorreu tudo em paz, que o mal não venceu o menino e nem interferiu na festa. Ao terminar os torés, mais ou menos umas 18:00 horas, o cantador puxa o toante de fechar o terreiro, então os praiá dançam fazendo uma cruz no terreiro para fechar, ao fazer isso ele dá um grito sinalizando que terminou. (detalhe: Às 00:00 horas de sábado para domingo não de fecha o terreiro, apenas se dança toré, isso porque a obrigação ainda não terminou.)

Todos digerem-se para suas casas. Se o menino tiver outra obrigação como um D’jantar para os Encantados (uma janta feita com pirão de carne, arroz, e carne, as bebidas são garapa, ou outras bebidas que o Encantado consuma) ele vai para o salão do mesmo e espera o Encantado incorporar em um médium para receber a oferta e lhe abençoar. A partir das 00:00 horas de domingo para segunda, o menino já pode tomar banho, neste momento todos os Encantados já se recolheram e aceitaram sua penitência com prazer e alegria. Se o menino não tiver outra obrigação, depois de sair às 18:00 do terreiro, pode ir para sua casa descansar, mas também só deve se banhar a partir de meia noite. Esse tempo determinado das 18:00 a 00:00 o ideal que ninguém dos que participaram da festa banhe-se ou se impurifique (com pensamentos ou atos que satisfaçam a carne), pois todos estão ligados ao menino até meia noite, tanto humanos quanto os Encantados um passo em falso e o menino pode adoecer e até morrer. No dia seguinte todos retornam há seus afazeres do dia-dia. (LEONARDO DE SÁ E SILVA, JUNHO/2019)

A complexidade desse ritual exige uma conduta séria, exigente, qualquer instabilidade pode ser considerado ofensivo para as forças presentes, e no lugar de ajudar os envolvidos pode vir a prejudica-los. Essa conduta moral, serve para um bom relacionamento entre os humanos encarnados, os espíritos da natureza e os Encantados. Há muitos relatos e lendas entre os indígenas sobre mal relacionamentos entre os espíritos e ameaças vindas dos Encantados, chegando algumas vezes, a tomarem suas crianças para eles, matando-as ou levando-as até o reino dos espíritos. Muitos casos em que o *Menino do Rancho* vem a acontecer, se dá justamente, pela tentativa da família em proteger seus filhos dessas “*flechadas*” de espíritos da esquerda.

Com a dádiva da proteção é também recebida as obrigações para com os Encantados. O *Menino do Rancho*, além de ser um ritual de agradecimento pela cura, é um ritual de iniciação aos segredos dos Encantados e a vertente religiosa da *Linha de Caroá*, como uma permissão ou chamado, à participar da associação secreta pertencente aos Praiá. Talvez por isso só seja permitido crianças do sexo masculino nesse ritual – visto que o segredo do Praiá é regrado apenas aos homens. O “dono do menino”, sendo o Encantado do qual foi prometido e aquele que o pegou, durante o jogo tribal na cerimônia, são responsáveis por guiar o menino para as diversas atividades e cargos cerimoniais que ele poderá, se assim porvir, se desenvolver.

Quando uma menina é vítima de uma doença, *flechada* por uma entidade de esquerda ou prometida à um Encantado por sua família, ela também pode ser oferecida a um ritual, assim como, ser iniciada nos segredos – pertencentes às mulheres – dentro da hierarquia Pankaruru. O Ritual das *Três Rodas*, apesar de também ser executado por outros motivos, pode vir a ter a mesma função do *Menino do Rancho*, e ser dedicada exclusivamente as crianças do sexo feminino. A seguir cito a continuação do relato de Leonardo de Sá Silva, agora sobre o ritual das três rodas:

Uma das formas de alegrar/agradar os encantados e também para pagar uma promessa. Nas três rodas não se pinta e nem se enfeita, a menos que a pessoa tenha prometido fazer deste modo. Nesta tanto pode ser feita a promessa quando criança ou adulto. As vestes para homens: Calça e Camisa. Para mulheres: Camisa e Saia.

A criança pode ser entregue ainda no ventre da mãe, por alguns sinais que ela tenha recebido, de que talvez seu/sua filho/fila não vingue (pode ser que seu/sua filho/filha morra antes de nascer), ou pode ser entregue ao encantado após ter passado por momentos tenebrosos, onde se encontrava doente, efeito de más energias (espíritos malignos) ou doenças médicas que talvez o indivíduo não apresentava mais resistência e estivesse à beira da morte. É nesses momentos que as mães principalmente, e seus familiares entregam a criança para uma entidade, deixam ele como

dono/responsável pela criança na vida e também na morte. O Adulto pode fazer uma promessa em troca de algum benefício, seja a cura de uma doença, ou bens.

Quando a entidade favorece a criança ou do adulto, os pais, ou o adulto responsável começam se preparar para fazer a festa, eles mesmos determinam quando irão realizar. Esta festa é para comemorar a saúde e vitória de quem esteja ofertando, e do encantado que o protege.

Não tem dia certo para realizar as 3 rodas. Geralmente dá início as 14 horas e termina as 18 horas, nesse meio tempo, cantadores entoam para os encantados, sons de toantes de roda e outros de pareias, nas pareias as mulheres que estiverem presentes e preparadas (de corpo limpo) no terreiro podem dançar junto aos praiá, diferente do menino do rancho que só as madrinhas e a noiva dançam em todo momento.

Após sair o almoço (pirão de carne, arroz e carne) acompanhado de Garapa de cana ou rapadura, inicia-se as três rodas, parecida com a do menino do rancho. As 17:00 horas inicia-se as três rodas, neste momento o indivíduo que esteja pagando a promessa dança ao lado de seu/seus dono/donos na frente dos outros praiá. Os cantadores entoam o canto do praiá dono do indivíduo e o praiá conduz o sujeito que está agarrado a ele, dançam três toantes, na última vez que o cantador aumenta a voz no ultimo toante, ele e outros que ajudaram na festa entram no terreiro e pegam a frente dos praiá. Os cantadores, zeladores e médiuns viram-se de frente para os donos da festa (a menina e seus familiares, os praiá) e levantam seus campião e maracás (quando feito isso, é porque estão oferecendo o espírito da pessoa para os encantados para que a protejam, e nunca a deixe só enquanto viver, e ao morrer seja recebida por eles no outro plano), levantam e abaixam três vezes, viram-se de frente ao terreiro e seguem para as próximas oito voltas, todas fazendo as mesmas coisas. Ao dar mais uma volta no terreiro, entram para o centro do terreiro, lá os cantadores e médiuns rodeiam o/a dono/dona da festa e ainda sustentando o toante, em seguida um por vez encruzam com um campião ou com o maracá a pessoa que está dando a festa.

Depois que todos encruzaram e recomendaram, é a vez de 4 praiá fazerem o mesmo. O primeiro é seu dono, o segundo o trazeiro (o praiá que dançou em todo momento pela esquerda), o terceiro e o quarto pode ser qualquer outro que esteja presente (de preferência praiá de Encantados mais velhos, ou seja, do tronco). Ao terminar, os cantadores e médiuns saem do terreiro, o praiá dá mais uma volta com o indivíduo no terreiro fazendo uma cruz, e ao puxar o braço da cruz se dirige em linha reta até os familiares que estão esperando pelo/pela parente. Ao entregar a família o praiá dá um grito sinalizando que terminou o serviço, e em seguida dá-se início aos torés para comemorar a alegria do sujeito e dos encantados, e também que ocorreu tudo bem, a festa termina com alegria. (LEONARDO DE SÁ E SILVA, JUNHO/2019)

O povo Pankaruru acredita, que os Encantados não esquecem do que foi prometido, enquanto não se paga a promessa, há cobranças em diversas formas. Os antigos indígenas falam que, no passado, eram os Encantados que escolhiam as crianças que iriam ser iniciadas nos segredos do *Caroá*, elas eram *flechadas* por uma entidade que a queria para si, então, outro Encantado era convocado para assumir a responsabilidade de curar a criança e conseqüentemente, recebe-lo em seu “rebanho”. Dando início a uma disputa entre a “entidade do mal”, ou, como no caso dos *Apapaatai* do povo *Wauja*, usado como exemplo no capítulo anterior, um sequestrador – que o quer tomar de sua família; contra o “Encantado do bem”, que irá protege-lo até mesmo na pós-morte.

Ao ser iniciado por um Encantado, o menino curado, acaba fortalecendo e aumentando o número de seguidores da entidade, que quanto mais fieis em seu “rebanho”, mais forte, conhecido e prestigiado entre os indígenas. Por esse motivo há uma disputa entre as entidades no reino espiritual, que é performada no ritual do *Menino do Rancho*,

principalmente se a criança for reconhecido como médium, ou portador de “condições espirituais” invejáveis. Essas disputas, se materializam assim, na presença de doenças no corpo do menino. A cura, se dá justamente pelo Encantado prometido, que evita o rapto por essas entidades malignas. Tudo em troca da promessa. Daí a importância da realização e pagamento das promessas entre os Pankaruru, como um ato de reestruturar a ordem de sua saúde em um expurgo comunitário, tendo a fé, como condutor particular às performances cerimoniais.

Quando a criança morre, o Encantado perdeu a disputa. Quando ocorre a cura, o Encantado é vencedor e a criança passa a pertencer a ele, que a salvou da morte, estabelecendo uma relação perpetua: o menino exerce funções de fidelidade para com o Encantado e o Encantado cuida da vida do menino por toda a vida, sendo a relação mutua entre ambos.” (BATALHA, 2017, p. 59)

Fato que mais uma vez, comparo a cultura de mascaramento entre os *Wauja* do alto Xingu – apesar de que, nesse caso, são as próprias entidades causadoras de doenças, que são representados por máscaras e homenageados nas festas cerimoniais, transformando-os de *Apapaatai* – entidades patológicas, selvagens e causadoras de doenças, em *Yerupoho* – antigos *Apapaatai*, agora domesticados e festejados em mascaramentos. Nesse caso a disputa pela saúde da criança é de responsabilidade do *Kawoká-mona* - médium *Wauja*, indígena cuidador e zelador de *Yerupoho*, que por meio de cânticos e evocações, vai ao mundo dos espíritos para o encontro da alma raptada, “amansando” os *Apapaatai* raptadores da criança e os conduzindo a se tornarem seus *Yerupoho*, em troca de sua celebração em rituais de máscaras. Protegendo-a assim, durante toda a sua vida.

E assim como o povo *Wauja*, os Pankaruru estabelecem uma forte ligação com as entidades que os ajudaram durante essa passagem ritualística. A relação do ex-doente ao Encantado passa a ser igualmente direcionada a seu Praiá e seus instrumentos sagrados, desse modo, a presença da criança em seu *salão*, passa a ser permitida e até encorajada.

Vemos então, mais uma vez, a relação do Praiá (máscara) intrinsecamente relacionada ao Encantado (entidade), sendo as duas, visões e representações de mesmos corpos. Essa convenção é claramente vista na execução do ritual *Menino do Rancho*, onde várias repetições coreográficas, teatralizadas, dramatizadas, mostram jogos de competições entre os mascarados e os indígenas pintados, uma luta entre os imortais e os mortais. Mostrando um relacionamento material para com o sobrenatural.

Existem dois grupos como protagonistas dessa disputa durante as danças cerimoniais no *Menino do Rancho*, como já mencionada na descrição acima por Leonardo de Sá, os *Praia* – representando os Encantados, a forma mágica, sobrenatural; e os *Padrinhos* – o arquétipo humano, corpo em terra, representado pelos indígenas pintados de *tawá branca*, estando assim, protegidos contra o mal durante o ritual. Esses dois opostos disputam o tempo todo, em um jogo de corpo à corpo, uma grande coreografia cerimonial. O corpo da criança, sendo oferecido a um Encantado na promessa, é protegido por essa entidade durante a disputa, estando o tempo todo ao lado de seu *Praia* no jogo cerimonial.

Geralmente é escolhido um número maior de padrinhos do que de praia, mas antigamente, o número de praia era sempre da mesma quantidade de padrinhos, ou seja, se havia vinte padrinhos, deveria haver vinte praia, formando assim, um grupo de moços de um lado e outro grupo de outro.

Há então uma espécie de *pega-pega*, uma competição entre praia e padrinhos e se um praia toca em qualquer parte do corpo do menino, o jogo acaba. Apesar de existir a disputa de quem vai pegar o menino, seu *dono* será sempre o praia a quem foi recorrido pelos pais na promessa. Nessa disputa, sempre o grupo dos Encantados sai vencedor aumentando assim o seu batalhão. É uma espécie de batalha espiritual.” (BATALHA, 2017, p. 60)

O corpo do menino, então se torna indissociável à sua ornamentação, se tornando também a personificação de seu arquétipo social dentro do jogo/ritual. Por isso só o Encantado, à que foi prometido, tem a permissão de ficar ao seu lado. Mas durante o momento propício à disputa, o corpo do menino é dado ao *rancho*, ou seja, seu corpo é cortejado às entidades e exposto aos Encantados que conseguirem pega-lo no ritual. Um ato extremo, de fé e esperança, respeito e reconhecimento. A família expõe seu ente querido, sua criança, a uma disputa espiritual em prol de sua saúde e proteção. O corpo é então dividido entre o Encantado de sua promessa e o outro Encantado que conseguir pegar seu corpo, sendo este, qualquer parte de sua roupa cerimonial.

As expressões unificadas ao corpo carnal, em momentos de ritualização como esses, além de servirem como gráficos de comunicação, são encantações de proteção contra entidades não desejadas. Sua função performativa e objetiva, cobre sua pele, que antes, foi preparada com defumações e banhos específicos, para duplica-lo em uma abertura psicossocial onde o reconhecimento de sua entrega é aceita pela comunidade.

Cruzado por duas alças vermelhas com detalhes brancos nas extremidades, assemelhando-se a pequenas bolsas carregadas ao lado do corpo, em forma de X.

Vestindo também um pequeno calção, de mesma cor vermelha, e uma touca feito de palha de Ouricuri – cocar comum entre os indígenas localizados mais ao Nordeste do país – o menino entregue ao *rancho*, deve se destacar entre os outros, pois sendo o protagonista de seu rito, todos deverão conseguir identificá-lo. A *Noiva*, que também é protegida por *Madrinhas* (podendo ser até duas), escolhidas pela família do menino, e assim como os *Padrinhos*, pintadas com *tawá branco* (tendo os mesmos grafismos observados nas *Corridas do Imbu*). Porém, em especial à *Noiva* e as *Madrinhas*, são anexados a tiara em suas cabeças, feita com várias fitas coloridas de papel crepom, servindo para adornar seus corpos e também as destacarem entre os demais indígenas na cerimônia.

Além da *Noiva*, as *Madrinhas* e o Encantado que foi oferecido à promessa. Há um *Padrinho* em especial, com uma posição de destaque e guardião terreno principal do menino, que em casos da criança ser muito nova e não poder caminhar, o levará em seus braços (ver a primeira fotografia da sequência a seguir). Geralmente é alguém da família, ou pessoa mais próxima a criança. Sua mãe, sendo geralmente o indivíduo que a coloca no *racho*, não pode interferir durante a execução da cerimônia, deve se abster do espaço para que o corpo da criança seja oferecido sem sua interferência. Assim como foi prometido. Ver fotos em anexo:



*Padrinho e Menino do Rancho*, na comunidade indígena Pankararu – PE

Fotografia de Jessica Bernardo, 20 de janeiro de 2019



*Noiva e Madrinha – Ritual “Menino do Rancho” na comunidade indígena Pankaruru – PE*  
Fotografia de Jessica Bernardo, 20 de janeiro de 2019



*Madrinha e Menino do Rancho na comunidade indígena Pankaruru – PE*  
Fotografia de Jessica Bernardo, 20 de janeiro de 2019



Mãe (Bia Pankaruru) e Menino do Rancho (Otto Pankaruru) na comunidade indígena Pankaruru

Fotografia de Jessica Bernardo, 20 de janeiro de 2019

Durante o ritual, o menino está sendo protegido por seu Encantado, *Padrinhos*, *Madrinhas* e a *Noiva*, um verdadeiro batalhão, para que tudo fique seguro no momento de maior intensidade. A luta de corpo à corpo para pegar a criança. Geralmente, e como citado anteriormente, essa ação acontece três vezes, onde o menino (correndo ou sendo carregado por um de seus *Padrinhos*) sai do *Rancho* – propriamente dito – uma pequena construção de palha de Ouricuri localizada no centro do terreiro, tendo mais ou menos dois metros de altura e um comprimento de raio circular, construída exclusivamente para seu isolamento durante esse momento. E apenas durante as saídas desse determinado ponto, que a criança pode ser pegue por outro *Praia/Encantado*.

Fechando assim, um circuito de características, que apesar de muito particulares à cultura Pankararu, podem ser encontradas em diversos rituais de passagens entre os povos ameríndios. Como por exemplo, a ação reclusa em um espaço/tempo, a separação de sua família até a sua total isolamento e ao final, sua reintegração. Assim como a preparação antecipada do corpo apito àquele momento, diversos tipos de privações nos dias que antecedem a cerimonia e o uso de ervas e banhos medicinais. Um conjunto de procedimentos que preparam aquele corpo para uma transformação, uma modelação individual e social para com a sociedade. Essas características objetivam a construção de

um “corpo ideal” e sua transformação almejada, a passagem do menino, antes doente, para o jovem guerreiro que “sobreviveu a guerra”.

Nos fazendo entender, ainda, a matriz híbrida condutora dessa ancestralidade entre os Pankaruru. Provavelmente o *Menino do Rancho*, como se apresenta nos dias de hoje, é uma fusão dos antigos rituais de passagem dos jovens indígenas e os casamentos infantis cerimoniais, onde as antigas famílias tribais, decidiam o futuro de seus iniciantes. Aspecto, como já mencionado no cap. “2.1 – O Corpo na Pedra: uma busca a ancestralidade Pankaruru”, também encontrado em vestígios de tradições antigas, como por exemplo o povo Gê, e em diversas outras culturas tribais distribuídas no território brasileiro.

Nos escritos etnográficos de Cunha (1999), sobre a cultura Pankaruru, ele chega a descrever comentários entre os indígenas mais velhos, recordando tempos mais jovens, onde chegaram a vivenciar antigos regimentos da etnia, quando os casamentos, hoje representativos ritualisticamente, eram feitos realmente com finalidades matrimoniais. As crianças eram prometidas uma à outra, pra quando chegassem a maturidade possam enfim, ficar juntos. A seguir o relato de João de Páscoa descrito por Cunha (1999, p. 76):

É simbólico, mas acontece de... de primeiro era pra casar mesmo, Antigamente era pra casar. Era pra valer. Eu mesmo casei. Fui pro rancho e ela (referindo a sua esposa) foi a noiva. Foi e ficou noiva mesmo. Ficou esposa. Nós casamos na igreja, é claro. Casamos no religioso e no civil, mas antes nos casamos na tribo. Eu tinha é... 14 anos. Ela tinha uns 10, aproximadamente. Então deu certo. Esse aí deu até hoje (João de Páscoa, 1999).

A seguir, cito algumas evidências em referências nos estudos de Martin (2013, p. 248 e 249), sobre prováveis rituais de passagens com crianças em pinturas rupestres no Nordeste brasileiro, um período que data aproximadamente dez mil anos atrás. Assim como indícios de que esses rituais, de alguma forma, eram também orquestrados por seres mascarados em grandes danças cerimoniais, ação que acontece até hoje em festas como a do *Menino do Rancho*.

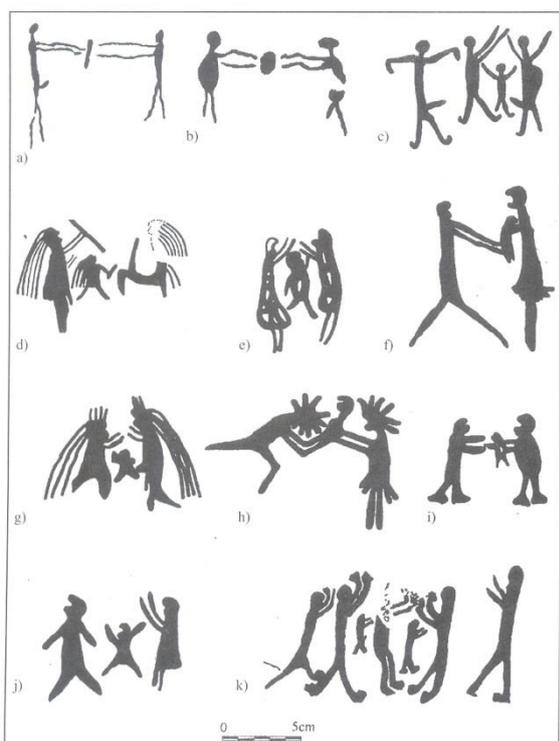


Figura 64. Tradição Nordeste. Cenas emblemáticas que sugerem ação cerimonial; a, b, c) São Raimundo do Nonato, PI; d, e, f, g, h, i, j) Parelhas e Carnaúba dos Dantas, RN; k) Lençóis, BA.



Figura 65. Tradição Nordeste: grupos de figuras humanas associadas árvores e ramos. Podem representar um antecedente do culto da jurema e do juazeiro, praticado pelos indígenas históricos do Nordeste; a, b, c) São Raimundo Nonato, PI; d, e, f, g, h) Carnaúba dos Dantas, RN.

Essas cerimônias são etapas de ciclos da vida nativa de que se deseja marcar, evidenciar, ou revelar-se, como uma celebração especial, triangulada por sua necessidade de apresentação social, mesmo quando esse rito possa a ser doloroso, podendo muitas vezes aderir períodos de grandes afirmações ou negações, ora marcando algo a ser destacado, ora banindo algo de que se tenha horror.

O corpo, sendo o suporte da polaridade e causador da união entre causa individual e ação coletiva, se torna, ao mesmo tempo, ponto de oposição entre ambos. Pois a particularidade de sua identificação ente o grupo, é o que estabelece a dialética semiótica de ser canibalizado pelo *rancho*. Tendo também, um reconhecimento de crescimento, pois a “passagem”, orquestrada pelos rituais de passagem, é um símbolo de amadurecimento dentro dos níveis hierárquicos de determinada etnia. Esse período performático, em sua maioria, envolve também o período de puberdade entre os jovens, um momento de

transmissão biológica e de entendimento do próprio corpo, assim como, o reconhecimento sobre seu lugar na sociedade. Talvez por esse motivo haja a ritualização de um casamento no *Menino do Rancho*, como se ao fazê-lo, o indivíduo esteja sendo anexado a um braço tribal da comunidade.

É também nesse período, que a formação da personalidade “ideal”, desejada pela comunidade, é aludida. Quase sempre como o arquétipo do jovem/moça guerreiro, saudável, reconhecido socialmente e pronto para o início de sua vida sexual. O corpo, então, atribuído por esferas pessoais e sociais não é, meramente, suas características genéticas e biológicas, mas construído mediante significações associativas ao meio em que está inserido. Sendo assim, tão importante os aspectos cênicos e transformadores de sua espetacularização cerimonial. O entendimento de arte, nesse contexto, é pensar sobre sua total dimensão na significação cultural Pankararu, onde as pinturas corporais, máscaras e instrumentos sagrados são anexados ao corpo, duplicando-o, construindo um corpo extra-humano e no entanto, humano. Capaz de canalizar e expressar sua história na “simples” aparição de sua apresentação física.

Esses vínculos são estabelecidos mediante os sinais, já incorporados a sua cultura ancestral, e que marcam sua corporeidade transmissível durante os rituais cerimoniais, por meio de complexas técnicas de coreografia e dramatização, envolvendo a profundidade da estrutura social de sua cultura e segredos míticos. Assim o ritual, estruturado e reconhecido entre os seus, é legitimado aos padrões de comportamentos, já esperados durante as ações extraordinárias.

O corpo do menino no *Rancho* Pankararu, enquanto matéria resinificada pelas expressões performativas que o modulam, é construído pelos conhecimentos específicos que permitem o significado de sua passagem por aquele mundo perpassante. Construindo assim, uma memória dotada de cores, tatos, dor, prazer, beleza e sobretudo, catarse estética.



Encantado após pegar o menino do ritual do Menino do Rancho na comunidade indígena Pankaruru

Fotografia de Jessica Bernardo, 20 de janeiro de 2019

#### **4. O Corpo Encantado**

Muitos, são os sentimentos que tive no decorrer dessa trajetória. Caminhos que me aproximaram da catarse, e sobretudo, da fé, aspectos tão desejados entre os artísticas. Mas que pela própria distância eurocentrica das artes cênicas, está cada vez mais sufocada pelos elos que giram a política capitalista, produto de nossa história colonial. A aproximação na vivência etnográfica na aldeia Pankaruru, me fez entender a complexidade da expressão humana, o poder de nossa necessidade cênica para com o corpo e o meio externo, e até uma certa busca pelo controle da matéria, sendo essa observável ou não.

A presença étnica dessa, e de muitas outras comunidade indígenas, é a prova das metamorfoses sociais para sua permanência. Dança cósmica que coreografa os nascimentos e mortes de grandes civilizações. Porém, longe de ser um termino nessas discursões, essa conclusão apenas finalizará o recorte dissertativo de minha curta experiência na observação das performances ameríndia Pankararu. Acompanhamento em uma realidade específica, mas que me revelou uma forte característica da tendência

humana, uma disposição ao emocional catártico, como um exercício da alma, pensamento intuitivo e norteado pela experiência corpora.

As emoções armazenadas precisam ser “resolvidas” em suas profundezas, ou pelo menos, expressadas de alguma forma, para que assim, haja a identificação de que uma força vívida, consciente e imortal, haja no interior do indivíduo. Ao expressar o que lhe aflige, sendo doenças físicas, psicológicas ou social, o ser se cura, havendo um ato terapêutico na execução performática de suas expressões internalizadas. E quando esta externalização é provocada pela fé, se torna ainda mais forte. Pois a válvula de escape no êxtase religioso eleva a consciência à imaterialidade da alma, sendo assim, a crença pelos aspectos imortais, conduzindo o corpo a fortes estados de transe e entrega ao divino.

O povo Pankararu reconhece essa condição na prática. Durante as ações e ritmos repetitivos nos ritual, há inúmeras descargas elétricas – também citados pela Joice Aglae Brondani (2015), no seu artigo intitulado “*A arte do ator e a possessão: os estados alterados de consciência (ASC) Nas suas inter-relações com o teatro*” – nas áreas límbicas do cérebro, ou seja, lugares responsáveis pelas emoções e comportamento social entre os mamíferos, onde os sentimentos pré-natais e funções cerebrais de menor nível de energia, são mais acentuadas do que às cognitivas. Características essas associadas as emoções mais primárias, conseqüentemente, mais primitivas. Quase sempre relacionadas às memórias corporais “encorporadas” ao inconsciente e/ou ao comportamento infantil.

Mas essa condição não é apenas adquirida pelos médiuns durante os rituais, o público que a assiste, estando em uma ligação direta com os protagonistas, se transportam às suas próprias memórias, e sendo estas, identificadas pela simbologia étnica da qual também pertencem, levam os participantes, aparentemente passivos, às mesmas esferas de transe.

Essa regressão cognitiva, principalmente quando associada ao fenômeno de incorporação, é responsável pelos mecanismos de ativação e morte do ego. Ou seja, emoções que despersonificam a identidade do indivíduo para sua reestruturação em reservatórios semióticos, onde metodologias similares às dos artistas, são capazes de passar mensagens codificadas em práticas criativas através das ondas de atividades *Teta* - frequências cerebrais de alto relaxamento induzidas pelas ondas REM, detectados na hipnose, sono, ou sonho consciente.

Essas induções fazem parte da história do desenvolvimento humano e estiveram/estão na execução cultural de nossa sociedade desde eras remotas. Ao identificar um sistema de memórias na inconsciência humana, Freud (1853 – 1939), durante suas pesquisas sobre a psique, nomeou algumas imagens esquecidas ou suprimidas em nossos armazenamentos psíquicos de “*inconsciente coletivo*” - memórias vindas de uma grande trajetória de experiências oriundas de nossos antepassados, que foram codificadas e transportadas em nosso DNA, afim de assegurar as lembranças apreendidas pela experiência de vida em nossa espécie, fazendo com que nossa permanência nesse mundo se estruture diante do aprendizado no passado. Para esse conteúdo ele chamou de “arquétipo” e as identificou a partir das “imagens primárias”, tendo como característica a identificação (inconsciente) da vida coletiva, pois só a passagem das identificação por vários períodos e gerações, é possível de ser incorporada à nossas capacidades naturais. Havendo assim, um grande poder de reconhecimento para com os mesmos grupos étnicos, como um egrama de depósito de memórias codificadas devida a condensação de inúmeras experiências similares, se tornando uma tendência natural à nossa biologia.

Corpo, do latim *corpus* (forma, imagem), etimologicamente, quando relacionado à materialidade humana, tem uma forte aproximação ao termo alma, do latim *animu* (o que anima). Pois a massa física que desenha o contorno de nossa matéria só é animada, ou seja, só tem autonomia vívida, quando possuidora de uma alma, caso contrário o corpo se torna cadáver. É essa condição que caracteriza a vida biológica e sua inseparável identificação com a alma. Mas, em uma comunidade, da qual vimos diversos exemplos no decorrer dessa pesquisa, onde os corpos animados se unem e trabalham juntos na construção de uma estrutura social, física e imaterial, também podemos identifica-la enquanto corpo? A subjetividade das mensagens passadas pelos antepassados e a autonomia vívida de cada corpo pessoal, unidas em um campo social de tempo/espaço, também poderiam se afirmar enquanto possuidoras de alma coletiva?

Essas modulações me levam a acreditar na pluralidade que esses termos podem adquirir na identificação de seus conceitos. As civilizações enquanto detentoras de características físicas e sociais também são possuidoras de um corpo, e sendo o mesmo, vivo, conseqüentemente, é animada por um manto invisível que se transmuta no decorrer de sua história, mudando também a casca que a envolve. Mas em alguns momentos específicos, essas características são acentuadas pela forte indução psicossocial de uma

ação ancestral e portadora de um reconhecimento semiótico, o ritual. Sendo esse momento, uma quebra ordinária à ação extraordinária de sua performatividade, composta pela união de vários fatores éticos e particulares a cada realidade em questão.

A fé, quando presente nessas ações, se torna a potência de união na formação de um novo corpo. Pois a capacidade de acreditar no conhecimento do qual foi ensinado, permite que os indivíduos ultrapassem as razões palpáveis na busca do ideal, imaterial, sobrenatural, fazendo com quem seus corpos criem uma nova materialidade, fruto de uma coletividade ancestral e expressada à necessidade atual. Sendo assim, e baseado em todos os ensinamento que o povo Pankararu compartilhou a essa pesquisa, nomeio esse fenômeno de *Corpo Encantado* - a capacidade de construir formas animadas e personificadas de um corpo social, útil àquela realidade e descendente dos aspectos comuns a sua ancestralidade. Mas qual seria o método de materialização dessa condição se não a arte? Mesmo quando não se há essa identificação, pois o termo, ainda se refere ao fator colonizador, viciado em categorizar formas expressivas em modalidades estruturadas.

Ao participar do último *Toré* Pankararu, realizado como fechamento no dia da *Queima do Cansanção*, pude sentir a ponta da raiz que iniciaria essa pesquisa. Em meio aos corpos febris pela exaustão, as camadas de terra suspensas no ar, o choro e riso de tantos fies e a forma ritualística da qual o momento se materializada, consegui perceber toda a união celestial entre os humanos e Encantados na construção da dança cósmica daquela cultura, caldo que sustenta a comunidade Pankaruru e a afirmar na presença de seu movimento no elo universal.

## 5. Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ALMEIDA, Argus; SANTOS, Valeria; SILVA, Talita. *Etnobotânica histórica da jurema no Nordeste brasileiro*. Recife: Revista de Etnobiologia 8: 1-10, 2010.

ABREU, Ana Carolina Fialho. *Hotxué à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô*. 2015. 160 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)- Escola de Teatro, Universidade

Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17916>>. Acessado em 04/2019.

AGLAE, Joice. *Grotowski: estados alterados de consciência – teatro – mascara – ritual*. São Paulo: Giostri, 2015.

ARRUTI, José Maurício P. A. A árvore Pankaruru: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco. In: A viagem de volta. Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

ANDRADE, Mario. *Danças dramáticas do Brasil*. Rio de Janeiro: Martins, 1959.

ATHIAS, Renato; SARAPÓ. *As forças encantadas: dança, festa e ritual entre os Pankaruru*. Recife: NEPE, 2017.

BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

BIÃO, Armindo. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: Copyright, 2009.

BARCELOS, Aristóteles. *Apapaatai: rituais de máscaras no alto Xingu*. São Paulo: FAPESP, 2008.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BARBOSA, Ricardo. *As pinturas rupestres da área arqueológica Vale do Catimbau – Buíque, Pernambuco: Estudo das fronteiras gráficas de passagem*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia/conservação do patrimônio). – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

BATALHA, Valmir. *Os rituais Pankaruru: memória e resistência*. São Paulo: Tese (Doutorado em Ciências Sociais - antropologia). – Universidade Católica de São Paulo, 2017.

CARNEIRO DA CUNHA, Maximiliano. *A música encantada Pankaruru (toantes, toré, ritos e festas na cultura dos índios Pankaruru)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural). – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus*. São Paulo: Palas Athena, 1992.

ESTEVÃO, Carlos. O ossuário da “gruta-do-padre”, em Itaparica e algumas notícias sobre remanescentes indígenas do Nordeste. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E

CULTURA. Boletim do Museu Nacional XIV-XVII (1938-1941), p. 151-148. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. Disponível em: <<http://www.etnolinguistica.org/biblio:estevao-1942-ossuario>> Acessado em: 04/2019.

FERRETTI, Mundicarmo. *Encantados e encantarias no folclore brasileiro*. São Paulo: Artigo apresentado no VI Seminário de ações integradas em folclore, 2008.

LAGROU, Els. *Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas*. In: *Arte indígena no Brail: agência, alteridade, relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LEWIS, Ioan. *Êxtase religioso*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond Ltda, 2011.

MICHEL, Foucault. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

MARTIN, Gabriela. *Pré-história do Nordeste brasileiro*. Recife: Editora Universitária, 2005.

MOTA, Clarice. *Considerações sobre o processo visionário através do uso da jurema indígena*. Bahia: 26° RBA, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PINTO, Estevão de Menezes Ferreira. *As mascaras-de-dansa dos Pancararu de Tacaratu – [Remanescentes indígenas dos sertões de Pernambuco]*. *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 41, nº2, p. 295-304, 1952. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa\\_0037-9174\\_1952\\_num\\_41\\_2\\_3745](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1952_num_41_2_3745)> Acessado em: 04/2019.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato revisitados. In: DAWSEYM, John C. et al. *Antropologia e performance: ensaios napedra*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications paperback, 1987.

VILLELA, Alice. *Narrativas que fazem existir: mito e filme em performance entre os Asuriní do Xingu*. In: *Antropologia e Performance: ensaios napedra*. São Paulo: N Terceiro Nome, 2013.

## 6. Álbum Fotográfico - Comunidade *Pankaruru*



Ritual da *Queima do Cansação* na comunidade Indígena Pankaruru-PE;

Fotografia tirada por Caio Richard no dia 11 de fevereiro de 2018.



Dia da *Queima do Cansanção* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Mike Rufino no dia 11 de fevereiro de 2018.



Ritual da *Queima do Cansanção* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Mike Rufino no dia 11 de fevereiro de 2018.



Dia do *Menino do Rancho* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Jessica Bernardo no dia 20 de janeiro de 2019.



Dia do *Menino do Rancho* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Jessica Bernardo no dia 20 de janeiro de 2019.



Dia do *Menino do Rancho* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Jessica Bernardo no dia 20 de janeiro de 2019.



Dia do *Menino do Rancho* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Jessica Bernardo no dia 20 de janeiro de 2019.



Dia do *Menino do Rancho* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Jessica Bernardo no dia 20 de janeiro de 2019.



Dia do *Menino do Rancho* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Jessica Bernardo no dia 20 de janeiro de 2019.



Dia do *Menino do Rancho* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Jessica Bernardo no dia 20 de janeiro de 2019.



Dia do *Menino do Rancho* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Jessica Bernardo no dia 20 de janeiro de 2019.



Dia do *Menino do Rancho* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Jessica Bernardo no dia 20 de janeiro de 2019.



Dia do *Menino do Rancho* na comunidade Indígena Pankararu-PE;  
Fotografia tirada por Jessica Bernardo no dia 20 de janeiro de 2019.



## **O CORPO ENCANTADO**

### **Na Performance Cerimonial Pankararu**

Esta pesquisa é uma investigação etnocênica em rituais cerimoniais e ritos de passagens indígenas na comunidade pernambucana Pankararu. Tendo o corpo como objeto de análise da transmutação cênica e condutor de mudanças de estados psíquicos. Buscando ações organizadas que alteram a relação ordinária de um sujeito à uma expressão performativa, extraordinária. Suspendendo a monotonia de uma comunidade e a estabelecendo em um momento de cena ritualística, catarse e transe religioso.

**CAIO RICHARD DE ARAÚJO MACEDO ALEXANDRE**