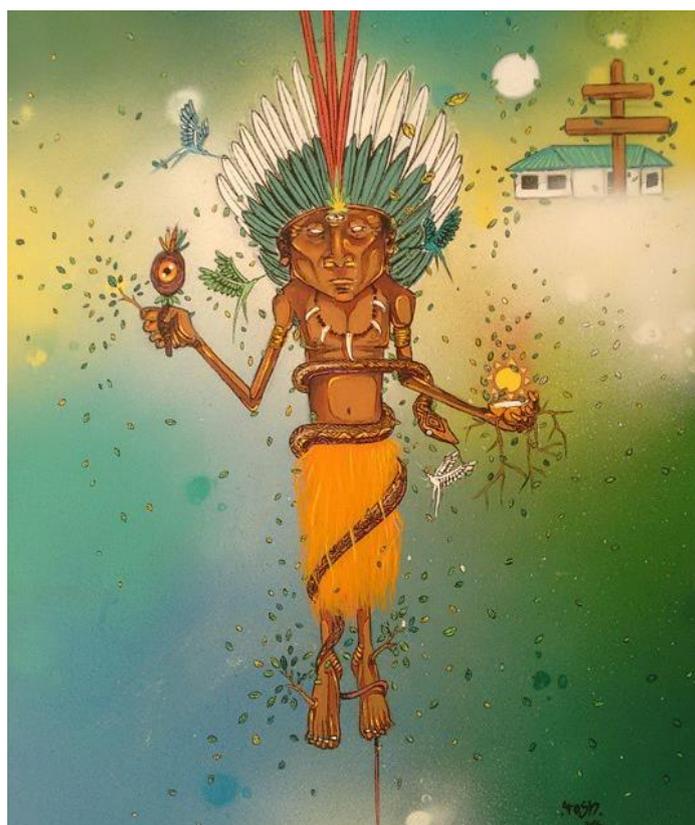


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

Gabrielle Dal Molin

FLORESTA MANIFESTA: ARTE E IMAGENS DA AYAHUASCA EM
CONTEXTOS URBANOS BRASILEIROS



NATAL/RN, 2016

GABRIELLE DAL MOLIN

**FLORESTA MANIFESTA: ARTE E IMAGENS DA AYAHUASCA EM
CONTEXTOS URBANOS BRASILEIROS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/PPGAS como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social, sob a orientação da Professora Dra. Lisabete Coradini.

NATAL/RN, 2016

GABRIELLE DAL MOLIN

**FLORESTA MANIFESTA: ARTE E IMAGENS DA AYAHUASCA EM
CONTEXTOS URBANOS BRASILEIROS**

Dissertação de Mestrado apresentada à
Banca de Defesa, cujos nomes dos
membros constam abaixo relacionados.

BANCA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO:

Prof. Dra. Lisabete Coradini – UFRN
ORIENTADORA

Prof. Dra. Rita de Cássia Neves - UFRN
MEMBRO

Prof. Dr. José Eliezer Mikosz - UNESPAR
MEMBRO

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro ao PPGAS por ter acreditado no meu projeto, a CAPES por viabilizar a pesquisa através da bolsa de mestrado e a todos os funcionários e professores envolvidos direta ou indiretamente na seleção e realização da pesquisa.

À minha orientadora, professora Lisabete Coradini pela disponibilidade em me orientar, pelos valiosos comentários ao longo do trabalho, pela dedicação em me apontar sempre novos caminhos e me ajudar a tatear as possibilidades teóricas e metodológicas.

Aos companheiros do NAVIS (Núcleo de Antropologia Visual) pelo apoio técnico e contribuições diversas, principalmente a José Duarte e Ygor Felipe.

À professora Rita Neves que esteve em todas as etapas da pesquisa, desde a seleção e que sempre me motivou bastante e ao professor José Eliezer Mikosz, que além de participar como examinador também contribuiu enquanto interlocutor para o trabalho.

Aos colegas de turma: principalmente Cleiton, pela amizade, ajuda com as burocracias, apoio emocional e acadêmico.

Aos meus amigos de Campinas (que já são do mundo), mesmo longe estamos juntos em todas as empreitadas da vida, principalmente à Fernanda, Thamires, Adriane, Vera, Raphael, Leonardo e Priscila.

Aos meus irmãos cósmicos, Renato, Cora, Luísa e Lua, por tanta magia compartilhada e ao Victor por ter me levado para tomar ayahuasca pela primeira vez.

Aos interlocutores que se tornaram, aos poucos, amigos.

À minha mãe que sempre se esforçou muito para que eu pudesse chegar aqui e que sempre apoiou minhas escolhas.

Ao meu companheiro Rafael, um ser especial com qual compartilho as dores e delícias de existir aqui e agora.

Aos demais amigos de Natal, que me acolheram na cidade e que me fizeram me sentir em casa, em especial Jan e Lívia que me abriram alguns caminhos da pesquisa.

Aos seres de luz que me guiaram na missão, minha profunda gratidão.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – quadro de Tiago Tosh.....	capa
Figura 2 – “Visions of the Snakes”, Pablo Amaringo (1991).....	24
Figura 3 – “Império dos olhos”, Gabrielle Dal Molin (2013).....	50
Figura 4 – “Curumins”, Gabrielle Dal Molin (2015).....	51
Figura 5 – “Jardim estrelado”, Gabrielle Dal Molin (2015).....	51
Figura 6 – Pintura rupestre de cogumelos.....	56
Figura 7 – Pintura rupestre de cogumelos.....	56
Figura 8 – Pintura rupestre de cogumelos.....	56
Figura 9 – Kene kaxinawá.....	57
Figura 10 – Kene shipibo-conibo.....	57
Figura 11 – arte Huichol.....	59
Figura 12 – imagem da série “Etnias da mata”, Rodrigo Fernandes (2012).....	68
Figura 13 – imagem da série “És a minha luz”, Rodrigo Fernandes (2013).....	71
Figura 14 – imagem da série “És a minha luz”, Rodrigo Fernandes (2013).....	71
Figura 15 – imagem da série “És a minha luz”, Rodrigo Fernandes (2013).....	73
Figura 16 – imagem da série “És a minha luz”, Rodrigo Fernandes (2013).....	74
Figura 17 – imagem da série “Estudos da mente humana e suas etnias”, Rodrigo Fernandes (2012).....	75
Figura 18 – imagem da série “Estudos da mente humana e suas etnias”, Rodrigo Fernandes (2012).....	75
Figura 19 – foto da exposição “Uma parte de nós”, Rodrigo Fernandes (2013).....	76
Figura 20 – detalhe da foto da exposição “Uma parte de nós” (2013).....	77
Figura 21 – imagem da série “És a minha luz”, Rodrigo Fernandes (2013).....	78
Figura 22 –Obra coletiva: RFCX + Laura Pezzana (2013).....	79
Figura 23 – imagem da série “Etnias da Mata”, Rodrigo Fernandes (2013).....	85
Figura 24 – imagem da série “Etnias da Mata”, Rodrigo Fernandes (2013).....	85

Figura 25 –quadro “Plantas de Poder”, Rodrigo Fernandes (2013).....	85
Figura 26 – “Supra”, Costa Rebelo (2014)	88
Figura 27 – “Família”, Costa Rebelo (2014).....	91
Figura 28 – kenes nas pinturas corporais yawanawá.....	92
Figura 29 – “Jiboáguia”, Costa Rebelo (2013).....	93
Figura 30 – “O mar ao fundo”, Gabrielle Dal Molin (2015).....	95
Figura 31 – “Feitio”, Costa Rebelo (2014).....	96
Figura 32 – “Encantando”, Costa Rebelo (2013).....	98
Figura 33 – “Caboclíndio”, Costa Rebelo (2014).....	100
Figura 34 – “Anciã”, Costa Rebelo (2014).....	103
Figura 35 – “Mãos”, Costa Rebelo (2013).....	105
Figura 36 – graffiti feito por Boleta na Zona Leste de São Paulo.....	108
Figura 37 – pintura de Nossa Senhora Aparecida, sem título, Boleta (2012).....	110
Figura 38 – pintura de Nossa Senhora Aparecida, “A Central”, Boleta (2013).....	110
Figura 39 – graffiti de Boleta em muro em São Paulo.....	111
Figura 40 – detalhe de graffiti mostrando alguns elementos fundamentais da composição.....	111
Figura 41 – graffiti de Boleta.....	112
Figura 42 – “Mamãezinha vem chegando”, Boleta (2013).....	113
Figura 43 – graffiti em São Paulo.....	113
Figura 44 – “Eu vivo na floresta”, Boleta (2011).....	115
Figura 45 – graffiti realizado por Boleta em uma casa na Amazônia.....	117
Figura 46 – graffiti de Boleta em Campinas-SP.....	117
Figura 47 – “Papai Sebastião”, Boleta (2014).....	118
Figura 48 – “O justiceiro”, Boleta (2012).....	118
Figura 49 – Ilustração da organização da mesa no ritual.....	119
Figura 50– foto da mesa da Igreja Céu da Flor (Sibaúma-RN).....	119
Figura 51 – graffiti de Boleta.....	120

Figura 52 – “O Brasil quem pescou”, Boleta (2013).....	120
Figura 53 – graffiti de Boleta <i>in door</i>	120
Figura 54 – sem título, Tiago Tosh (2014).....	127
Figura 55 – graffiti em muro no Rio de Janeiro.....	129
Figura 56 – graffiti em muros no Rio de Janeiro.....	129
Figura 57 – graffiti de Tiago Tosh em casa em Olaria-RJ.....	133
Figura 58 – graffiti de Tiago Tosh em muro de casa em Olaria-RJ.....	135
Figura 59 – graffiti de Tiago Tosh.....	137
Figura 60 – muro pintado por Tiago Tosh, na Colônia dos 5000, no Acre.....	138
Figura 61 – graffiti representando Mestre Irineu.....	139
Figura 62 – graffiti de Tiago Tosh no Morro do Vidigal, Rio de Janeiro.....	140
Figura 63 – sem título, Tiago Tosh (na época ainda inacabado).....	141
Figura 64 – matérias-primas da ayahuasca no local da entrevista.....	144
Figura 65 – matérias-primas da ayahuasca no local da entrevista.....	144
Figura 66 – “Portal lunar” ou “Travessia do Portal Lunar durante a chamada das Águas”, Boccará (1981).....	147
Figura 67 – desenho feito à caneta esferográfica, Boccará (1972).....	151
Figura 68 – quadro “O nascimento da Rosa Verdadeira”, Boccará (1981).....	151
Figura 69 – “Ascensão karmica dos irmãos na escalada da consciência em direção à luz”, Boccará (1982).....	155
Figura 70 – quadro sem título, Boccará.....	155
Figura 71 – quadro sem título, Boccará (1988).....	155
Figura 72 – “A chegada de mitra durante o ato de devoção ao rei inca no templo do Tianhuaco”, Boccará (1988).....	156
Figura 73 – “O grande homem e os quatro cantos do mundo”, Boccará (desenhado em 1972 e pintado em cores em 1982).....	158
Figura 74 – “Devaneio sul americano”, Boccará (1981).....	160
Figura 75 – “O jardim encantado de Simon Bolívar”, Boccará (1981).....	160
Figura 76 – “A homenagem do Menestrel ao seu Pai Solar”, Boccará (1983).....	161

Figura 77 – “Festa da corte do Rei Sábio”, Boccara.....	161
Figura 78 – “Olhos floridos”, Gabrielle Dal Molin (2015).....	162
Figura 79 – “A transmissão do esoterismo matemático pitagórico platônico de Salomon Reinach ao Mestre de Samos”, Boccara (1987).....	163
Figura 80 – “O portal dourado e o Batismo dos perísperitos” ou "A resplandescência das emanções espiraladas dos perísperitos no vale de Tibesti Hoggari”, Boccara (1990).....	164
Figura 81 – “A quintessência de Dharma no Vale de Amanauasi”, Boccara (1987).....	164
Figura 82 – pinturas com seres fitoantropomórficos.....	165
Figura 83 – pinturas com seres fitoantropomórficos.....	165
Figura 84 – "Encontro do Rei Salomão na Presença do Rei Inca, do Marechal de Campo, da Rainha da Luz e do Anjo Gabriel”, Boccara (1986).....	165
Figura 85 – “A iluminação do Rei Salomão”, Boccara (1997).....	166
Figura 86 – “O sonho de Jogro e os doze Kriacos”, Boccara (1993).....	172
Figura 87 – outra versão da “Rosa Verdadeira”, Boccara (1978).....	173
Figura 88 – “Vórtice auricular do Rei Flamínio”, Boccara (1985).....	174
Figura 89 – “O invólucro Kama-Lokiko de Nirmanakayas na transmutação do Mistério do Duplo Vital”, Boccara (1985).....	175
Figura 90 – sem título, Boccara.....	175
Figura 91 – “O apocalipse de São João”, Boccara sem título, Boccara (2000-2012).....	175
Figura 92 – “Valsa no salão do reino vegetal”, Boccara (1982).....	176
Figura 93 – sem título, Boccara.....	176
Figura 94 – “A União da princesa da Luz com o Marechal de Campo na presença do Rei Salomão e da Conselheira Real”, Boccara (1986)	176

RESUMO

O chá psicoativo chamado de ayahuasca, cuja composição principal contém duas plantas amazônicas, está presente na cultura de dezenas de grupos ameríndios, na medicina popular dos curandeiros de países como Peru, Colômbia e Equador, bem como nos meios urbanos brasileiros, através de religiões institucionalizadas, como o Santo Daime e a UDV, e de forma mais contemporânea, pelas práticas chamadas de “neoxamânicas”. Sendo, portanto, um fenômeno de amplas fronteiras geográficas, o estudo antropológico, farmacológico, médico-científico e jurídico da questão há muito se estabeleceu na comunidade acadêmica, ainda que o assunto esteja longe de se esgotar, devido às atualizações das tradições, no que diz respeito aos grupos indígenas, e também pelos hibridismos pelos quais passam os usos urbanos. Um dos escopos ainda pouco utilizado é o que parte de uma perspectiva que vise compreender as diversas dimensões em que as artes visuais se relacionam ao uso da ayahuasca no Brasil, tanto no que concerne ao mundo artístico em que habitam, quanto ao seu estatuto de instrumento epistemológico e político. As relações entre ritual e religião, trajetórias pessoais e produções artísticas, as simbologias da floresta e a linguagem urbana, são investigadas, a partir de pesquisas de campo com cinco artistas de grandes cidades brasileiras, os quais tem por inspiração predominante suas experiências com a ayahuasca.

Palavras-chave: arte, ayahuasca, antropologia visual, antropologia do desenho, ritual.

ABSTRACT

The psychoactive tea known as ayahuasca, which is made from two different plants from the amazon forest, is part of the culture of tens of american native groups in popular medicine of healers from countries such as Peru, Colombia and Equador, as well as in urban brazilian areas, through institucionalized religions such as Santo Daime and UDV, and in a more contemporary way by practices called “neoshamanism”. Therefore, as a phenomenon of wide geographic range, the antropological, pharmaceutical, medical-scientifical and legal studies of this issue have been for long established inside the academic community, although it is far from being completed, due to updates of traditions related to indigenous groups and also by the changes they suffer within their urban handling. One of the views that is still narrowly presented is the perspective that aims the dimentions in which the visual arts are related to the use of ayahuasca in Brazil, regarding either to the artistic world in which it is found or its status as a political and epistemological instrument. The relations between ritual and religion, personal paths and artistic productions, the forest related symbologies and the urban language are investigated based on field researches with five artists from big cities who have as prevailing inspiration their experiences with the ayahuasca tea.

Palavras-chave: art, ayahuasca, visual anthropology, drawing anthropology, ritual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
Visionários ou psicodélicos: questões contemporâneas.....	12
Beber para ver, ver para desenhar.....	17
ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS.....	22
CAPÍTULO 1 - OS ENTEÓGENOS E A ARTE.....	33
1.1 – O que são enteógenos.....	33
1.2– O que é a ayahuasca.....	27
1.2.1 – Composição química.....	28
1.2.2 – Questões jurídicas ao longo da história.....	30
1.3 – Os enteógenos e as imagens.....	34
1.4 – Pinturas rupestres: eram os deuses cogumelos?.....	39
1.5 – Grafismos indígenas: Kaxinawás, Shipibo-Conibo e Huicholes.....	43
CAPÍTULO 2 – EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS DO NEOXAMANISMO..	61
2.1 – Rodrigo e as etnias da mata.....	68
2.2 – Costa, o xamã das cores.....	88
CAPÍTULO 3 – O SANTO DAIME NOS MUROS DA CIDADE	107
3.1 – Boleta, o pintor de passarinhos.....	108
3.2 – Tiago Tosh e o “etnografiti”.....	127
CAPÍTULO 4 - BOCCARA E O MAR DE SIGNIFICADOS.....	147
De 1972 para 1982: a transformação.....	158
1978 – 1983: mundos de luz.....	160
1984 até hoje.....	163
O mar de significados.....	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
REFERÊNCIAS.....	183

INTRODUÇÃO

Ayahuasca, yagé, nixi pae, caapi, oaska, daime, vegetal. Estes são apenas alguns dos mais de quarenta¹ termos usados para denominar o chá psicoativo, cuja composição principal contém duas plantas amazônicas, o cipó mariri (*Banisteriopsis caapi*) e a folha do arbusto chacrona (*Psychotria viridis*)². A diversidade de nomes está diretamente atrelada à diversidade de usos, tanto do ponto de vista ritual, quanto étnico.

Se por um lado, ela está presente na cultura de dezenas de grupos ameríndios, também é um fato sua difusão através do vegetalismo - medicina popular de populações rurais -, por países como Peru, Colômbia, Venezuela e Equador, bem como em meios urbanos brasileiros, através de religiões institucionalizadas. São elas: o Centro de Iluminação Cristã Luz Universal (CICLU), também conhecido como Alto Santo; a Igreja do Culto Eclético Fluente Luz Universal (ICEFLU), antigo Centro Eclético Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra (CEFLURIS); o Centro Espírita Beneficente União do Vegetal, ou União do Vegetal (CEBUDV ou UDV) e a Barquinha, nome popular para o Centro Espírita e Culto de oração Casa de Jesus Fonte de Luz.

Sabe-se que tais religiões se constituíram desde a década de 1930, na região Norte do Brasil e que são fruto do encontro de nordestinos, índios, seringueiros, populações rurais, caboclas, saberes da floresta aliados à religiosidade popular. Por algumas décadas, foram restritas ao espaço de contato entre a mata e as pequenas cidades, de estados como Acre e Rondônia, contudo a partir de fins da década de 1970, elas se expandiram para cidades grandes do país e chegaram a se estabelecer em países de outros continentes.

O fenômeno cultural da “Nova Era” foi um dos responsáveis diretos pela rápida disseminação de igrejas ayahuasqueiras e, sobretudo pela criação das vertentes urbanas, “neoxamânicas”, cujo crescimento não parou até os dias atuais. Tanto o consumo tradicional indígena e a constituição dos rituais do Santo Daime e da UDV, quanto à chegada da ayahuasca nas metrópoles brasileiras já foram objeto de uma série de estudos antropológicos nas universidades do país, como, por exemplo, de Groisman (1999), Langdon (1996), Labate (2000, 2004, 2008) e Mcrae (1992).

¹ Luís Eduardo Luna (1986) fez uma relação de aproximadamente 42 nomes diferentes para a bebida. Além de 72 grupos étnicos que a utilizam.

² Em minha pesquisa, uso o termo de origem quéchua *ayahuasca* como padrão, por crer que ele seja o menos determinado por cada uma das religiosidades aqui abordadas.

Um dos escopos ainda pouco utilizado é o que parte de uma perspectiva que vise compreender as diversas dimensões em que as artes visuais estão atreladas ao uso da ayahuasca no Brasil. É apresentada em diversos trabalhos a presença de artistas visuais dentro desses grupos religiosos, bem como o uso da ayahuasca por empreendimentos artísticos visuais, musicais, cênicos e performáticos, cuja finalidade é a de vivenciar uma experiência intensa capaz de inspirar criativamente os produtores, ou oferecer essa experiência ao público consumidor.

O uso deliberado e objetivamente voltado para a produção artística não é novo, tais experiências foram feitas por grupos de teatro na década de 1970, como foi o caso do Teatro Oficina, cujo diretor, José Celso Martinez, é sabidamente um incentivador do uso de diversas substâncias psicotrópicas por seus atores e atrizes, durante o processo de formação da peça e, sobretudo, nas próprias apresentações. Mais recentemente, uma performance conduzida pelo artista plástico Ernesto Neto durante a mostra “Histórias Mestiças”, em São Paulo, chamou a atenção da mídia quando montou uma cabana no espaço da mostra e sob os cuidados de um pajé, foi conduzido um “ritual terapêutico” com ayahuasca para os visitantes.

A discussão sobre os limites entre performance e ritual é acompanhada pela estreita relação entre o estados não ordinários de consciência (ENOC) e a produção artística, cuja existência não é contemporânea e pode, na realidade, ser atribuída até mesmo ao período paleolítico. Algumas pesquisas indicam que as pinturas rupestres encontradas em diversas partes do mundo estão intimamente ligadas com o uso ritual de psicoativos encontrados na natureza, como cogumelos, cactos e a própria ayahuasca (SAMORINI, 1992). A bibliografia antropológica sobre arte indígena relacionada ao consumo dessas plantas com finalidade ritual apresenta os indícios de que esse casamento entre alteradores da mente e arte realmente seja antigo (BELAUNDE, 2012; LAGROU, 1991, 2007).

No que concerne à pesquisa de Elsjé Lagrou, a autora analisa a relação entre a arte gráfica kaxinawá e a disputa pelo poder entre os sexos, cujo fundamento é a oposição entre a viagem dos homens ao encontro dos não-humanos, através da ayahuasca, e o segredo do desenho (*kene*) que só as mulheres detêm. A arte de lidar com o espírito (*yuxin*) das coisas é ensinada aos homens pelo xamanismo (ayahuasca, canções, viagem para outros mundos) e às mulheres pelo desenho (corporalidade, formas, fronteiras, continuidade infinita). Belaunde, por sua vez, investiga os processos

de patrimonialização da arte shipibo-conibo, a qual guarda uma relação estreita com a cosmologia influenciada pelo consumo ritual de ayahuasca.

É possível perceber, partindo destes estudos, a consonância epistemológica existente entre o sistema xamânico e a arte gráfica indígena. Minha pesquisa, portanto, tem como hipótese que seja igualmente possível localizar a mesma relação, em se tratando dos sistemas religiosos ayahuasqueiros e a arte visual produzida por seus adeptos. Assim, o uso ritual da ayahuasca no Brasil, o qual compreende tanto as dimensões tradicionais indígenas, quanto as doutrinas, ou ainda o uso urbano marcado por uma cosmologia variada, deve ser investigado a partir de uma compreensão não segmentada do fenômeno.

O pedido de registro da ayahuasca, em seu uso ritual como patrimônio imaterial brasileiro, protocolado em 2008, tem como objetivo a salvaguarda não só da bebida em si, mas também dos “sofisticados sistemas de transmissão, repasse e aprendizado de conhecimentos, direta ou indiretamente relacionados a ela”. (MARTINI, 2012). Nesse sentido, entender que o uso da ayahuasca dialoga com inúmeras artes, práticas e conhecimentos, essenciais ao legado, memória, organização social, ética e estética das sociedades que a utilizam é fundamental não só para o sucesso do processo de patrimonialização, mas, sobretudo, para a compreensão do fenômeno de forma mais profunda.

Apesar de alguns dos produtos técnicos desenvolvidos por profissionais do IPHAN para fundamentar o registro se referirem às populações indígenas, os proponentes foram igrejas (Barquinha, UDV e CICLU) e fundações (Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour e Fundação Municipal de Cultura Garibaldi Brasil). Esse fato ajuda a pensar que o fenômeno da ayahuasca no Brasil não pode ser analisado exclusivamente do ponto de vista de seu uso tradicional, nem tampouco de uma perspectiva contemporânea.

Partindo desse olhar amplo, que escapa ao escopo puramente religioso e/ou etnológico do fenômeno do uso da ayahuasca no Brasil, minha pesquisa procurou analisar a produção artística visual relacionada à bebida em contextos urbanos brasileiros. As relações que caracterizam seu mundo artístico, as dimensões de seu caráter epistemológico, as relações entre ritual e religião, trajetórias pessoais e produções artísticas. Simbologias da floresta e linguagens urbanas são investigadas a partir de entrevistas com cinco artistas de grandes cidades brasileiras, com experiência variada em diferentes linhas ayahuasqueiras.

O trabalho de campo, portanto, se realizou com cinco artistas residentes em diferentes cidades: Rodrigo Fernandes e Costa Rebelo em Natal, Daniel Boleta em São Paulo, Ernesto Boccara em Campinas e Tiago Tosh no Rio de Janeiro, entre os anos de 2013 e 2015. Além deles, outras pessoas também participaram desse diálogo, normalmente frequentadores ocasionais ou adeptos das religiões.

A escolha dos interlocutores se inscreve na perspectiva urbana fundamentalmente atrelada tanto ao acesso e modo de consumo da ayahuasca, quanto ao desenvolvimento das práticas artísticas por parte desses indivíduos. Desse modo, ainda que guardem diferenças geracionais, geográficas, socioeconômicas e religiosas, os cinco artistas pesquisados se aproximam, quando pensamos em sua condição de sujeitos da urbe e, sobretudo, em seu perfil ligado ao autoconhecimento e experimentação estético-religiosa, próprio da dinâmica das grandes cidades.

O cenário que possibilita o consumo diverso do chá amazônico, engendrado na década de 1970 com a expansão das religiões ayahuasqueiras da Região Norte do país, culmina atualmente em uma gama de opções que varia de uma rigidez mais tradicional, até uma livre associação de sistemas simbólicos. Nesse sentido, os artistas só se tornaram interlocutores, quando foi possível enxergar em suas trajetórias o traço de hibridismo que marca o fenômeno do uso da ayahuasca no Brasil.

A problemática do trabalho se iniciou com a compreensão de como a experiência ritual com o psicoativo produz as imagens retratadas nas obras, tendo em mente os diferentes sistemas doutrinários (ou a ausência deles) pelos quais se constroem as diversas linhas de trabalho com a bebida, e aos quais estão vinculados os artistas acompanhados. Também foi observado em que medida os conteúdos culturais individuais se sobrepõem à experiência religiosa coletiva, bem como até onde vai a determinação da técnica sobre a inspiração trazida pela consciência em estado não cotidiano.

Foi importante refletir sobre a trajetória desses indivíduos produtores de arte, considerando os pontos de vista socioeconômico, geracional, repertório cultural e vivência religiosa prévia, fatores que determinam os conteúdos simbólicos e significados de suas produções. Dessa forma, foi possível fazer comparações e encontrar temas comuns entre suas obras, sendo assim explicada a escolha de artistas de diferentes vertentes ayahuasqueiras e não um grupo mais homogêneo.

A discussão acerca do tempo de produção também é fator determinante, pois ajuda a desvelar a relação da ayahuasca com a criatividade, ou seja, saber se o trabalho

foi feito durante o transe induzido pela bebida, ou se depois dele ter terminado é importante para compreender em que medida a ayahuasca determina a criatividade e como ocorre a operação de tradução de uma experiência multissensorial para uma dimensão plana da tela, da parede ou mesmo para a dimensão da arte digital.

Meu interesse pelo tema surgiu no ano de 2013, quando tive a primeira experiência com a ayahuasca. Poucos dias depois, buscando a bibliografia sobre o tema, me deparei com o livro *O uso ritual da ayahuasca* (SENA ARAÚJO e LABATE, 2004) e, instigada pela questão das “mirações”³ que havia experimentado, pulei os capítulos sobre as religiões e o primeiro que li foi o de Benny Shanon, sobre o estudo da mente e as visões. Neste texto, o pesquisador cita pinturas de Pablo Amaringo, xamã-pintor peruano, falecido em 2009. Imediatamente busquei-as e assim fui me interessando pelo aspecto estético da experiência com a ayahuasca. Na época, tinha concluído a graduação em História pela Universidade Estadual de Campinas e estava no fim do curso de graduação em Ciências Sociais, na mesma instituição.

A partir desta primeira experiência, ou seja, da primeira vez em que me senti afetada pela bebida, iniciei, através de redes sociais e conversas com amigos que frequentavam rituais ou se interessavam por eles, um mapeamento dos artistas que faziam uso do chá e utilizavam estas situações como inspiração predominante de seus trabalhos de arte visual. Um evento importante foi a *I Mostra de Arte Visionária*, ocorrida em julho de 2013, em Campinas, no qual pude estabelecer contato com alguns possíveis interlocutores. Assim, iniciei o desenvolvimento do projeto de mestrado sobre o tema, na área de Antropologia Social. Após leituras e o progresso do mapa de artistas, reduzi de doze artistas, primeiramente contatados, para apenas cinco.

³ O termo “miração” é comumente utilizado pelos adeptos das religiões ayahuasqueiras para designar o estado psíquico e corporal originado pela ingestão da ayahuasca durante o ritual, o qual pode ser alcançado ou não durante a experiência e que tem conteúdos visuais bastante proeminentes. Optei por esse termo, em detrimento de “visão”, pois percebi ao longo da pesquisa que a “miração” não era simplesmente algo relacionado ao “ver” e sim uma experiência sinestésica, não delimitada por um sentido apenas, e que por isso explicava melhor o fenômeno pelo qual tanto eu, quanto os interlocutores passamos.

Visionários ou psicodélicos: questões contemporâneas

Nesta fase inicial da pesquisa de campo, me deparei com o termo “arte visionária” em vários lugares: em trabalhos acadêmicos, pesquisas na Internet, galerias e escolas de arte visionária pelo mundo, como a *Cosm*, fundada pelo mundialmente conhecido Alex Grey, localizada em Nova Iorque; a *Academy of Visionary Art*, em Viena; e a *Escola de arte visionária Usko-Ayar* em Pucallpa, no Peru, fundada pelo artista que despertou minha curiosidade pelo tema, Pablo Amaringo; e na já referida, *I Mostra de Arte Visionária*, em julho de 2013, a qual reuniu artistas visuais (pintura em tela, arte digital) e músicos brasileiros, com a participação de alguns trabalhos de fora do país também, numa tentativa de construção de um evento fixo e específico para o tipo de arte que desenvolvem e que no Brasil ainda não tinha o mesmo reconhecimento.

Por causa disso, passei a utilizar o termo “visionária” dentro da minha própria pesquisa, investigando o que de fato definia o conceito e, principalmente, observando se havia ressonância dele na fala dos meus interlocutores. Acabei optando por retirar o termo do título do trabalho, ainda que ele prosseguisse sendo problematizado no texto. Percebi que havia um diálogo contraditório entre minhas propostas, o conceito de “arte visionária” e os processos criativos dos artistas com os quais conversava. Embora a maioria dos artistas entendesse suas criações como fruto direto das “mirações” que a ayahuasca proporcionava, em muitos momentos havia a ressalva de que o conteúdo que se exprimia nas pinturas nem sempre era exatamente o mesmo visto durante os rituais com o chá, até pela própria dificuldade em transformar a experiência em algo visível.

Por outro lado, também a bibliografia me deixava dúvidas na medida em que, no principal trabalho sobre o tema que encontrei, o *Manifesto of Visionary Art* (2001), escrito por Laurence Caruana, pintor e bacharel em Arte pela Universidade de Toronto, e traduzido por José Eliezer Mikosz em 2013, percebi um hermetismo com o termo que não me pareceu profícuo para o tipo de análise que eu pretendia, sobretudo porque a rigidez conceitual não se baseava em critérios claros.

Ao apresentar seu manifesto, o autor parece tentar englobar diversos empreendimentos artísticos, na procura de uma nova linguagem visual que diga sobre esse “ver o que não pode ser visto” (CARUANA, 2013, p. 1), e que expresse as várias formas de arte, as quais misturam diferentes símbolos culturais vinculados ao sagrado, psicodélico, esotérico, onírico, oculto, alternativo, arquetípico, primitivo, transpessoal, fantástico ou ainda surreal.

Segundo o autor, os artistas visionários usariam tudo à sua disposição (trances, sonhos, outros estados alternativos a mente), para que diferentes estados de consciência sejam acessados e dessa forma se criem expressões das visões resultantes desses processos. Dessa forma, buscariam mostrar “o que repousa além das fronteiras de nossa percepção” (CARUANA, 2013, p. 1). Tal descrição cabe muito bem tanto aos meus cinco interlocutores, quanto aos artistas participantes da mostra já referida. A ideia de dar testemunho visual de outras realidades, presente em seu texto, aparece bastante nas falas dos artistas entrevistados, pois uma característica marcante da experiência com a ayahuasca é a sensação de viajar até outros lugares, que podem ser familiares ou totalmente fantásticos. Essa sensação é marcada por “mirações”, mas, sobretudo, por um sentimento de realmente estar presente, vivendo aquela situação especial.

O problema começa quando Caruana tenta hierarquizar, dentro da História da Arte, os que foram, os que não foram e os que quase foram visionários em suas obras. Já nas primeiras páginas de seu manifesto, o autor lista numa tríplice coluna os “Visionários Verdadeiros”, os “Quase Visionários” e os “Falsos Visionários”, salientando que estes artistas, “apesar de suas excelentes técnicas, falharam em manifestar qualidades visionárias originais quando confrontados com um assunto que as requeria” (CARUANA, 2013, p. 9). O autor não deixa claro a que se deve esta falha, nem quais seriam as “qualidades visionárias originais”, pareceu-me, assim, extremamente impertinente julgar uma produção artística, baseando-se em critérios pouco evidentes.

Tais produções, que por si só já pertence a um campo da ação individual (um quadro, por exemplo), quando vinculadas a experiências de deslocamento da consciência, adquirem um duplo valor de personalidade estrita, pois o que caracteriza o fenômeno do uso urbano da ayahuasca no Brasil é justamente a coincidência entre a proeminência do valor da individualidade na vida do ser ocidental contemporâneo, e a forma como, em geral, o trabalho com a ayahuasca se dá. As “mirações” constituem o instrumento de trabalho espiritual privilegiado pelo ritual e, no entanto, ocorrem na dimensão restrita do corpo de cada indivíduo.

A experiência pela qual passa cada pessoa que ingere a bebida é exclusiva, do ponto de vista físico, contudo, adquire valor coletivo quando coincide com as convicções partilhadas pelos demais, isto é, com a “verdade cósmica”, o reconhecimento da “unidade sagrada”, a ligação entre matéria e espírito, indivíduo e coletividade, humano e divino. A experiência religiosa, nesse caso, é um observatório

privilegiado das relações entre corporeidade e significação, como foi proposto por Thomas Csordas (2008).

O que se pretende dizer é que o ritual acontece em duas dimensões, a do corpo físico e a do corpo social, mas que seu grande evento se inicia na individualidade, para depois ser significado dentro do pensamento do grupo, seja ele uma doutrina específica, seja ele uma tendência, ou fim instrumental, para qual o trabalho esteja orientado. Dessa forma, querer compreender algo que aconteceu duas vezes na dimensão corporal do outro (a “miração” e o fazer artístico) como verdadeiro ou falso, não tem validade do ponto de vista antropológico e, arrisco a dizer, nem artístico.

Pensando nisso, os organizadores da mostra decidiram modificar o nome para *Bienal Internacional de Cultura Psicodélica*. Segundo Rodrigo Nini, um dos idealizadores do evento, após dois anos de debates a respeito disso, observou que o “estado visionário” estava cheio de “ser ou não ser, eis a questão” e que coisas como a “lista de falsos visionários” (uma óbvia referência ao Manifesto de Caruana), e rixas entre artistas nas quais estavam presentes critérios do quanto eram visionários ou não, foram se distanciando da ideia de um movimento unificado e abrindo brechas para sentimentos que eles não queriam. Nas palavras dele,

Não existe o mais visionário ou o falso visionário. É uma jornada de manifestação coletiva unificada a fim de descalcificar a glândula pineal social... Não um movimento para segregação da arte. Estamos aqui para que o artista consiga um espaço para trazer obras do subconsciente, queremos que ele tenha espaço para este tipo de estudo, não para que ele fique se desafiando a ser o mais visionário de todos.... Por fim... A psicodelia traz a união que desejamos ao movimento, traz a sinestesia de sentimentos, traz até mesmo o pensamento visionário que é um direito de todos, não apenas dos grandes mestres. (Rodrigo Nini, em entrevista, outubro de 2015).

É possível perceber na fala acima que um termo que, em sua origem, apontava para uma pluralidade e conceituação ampla da arte, quando inserido nas relações entre os produtores, divulgadores e apreciadores desse mundo artístico específico, criou limites, desentendimentos, conflitos. A opção pelo “psicodélico” então surge como uma possibilidade de abrangência e solução para o problema, sendo, portanto, utilizada no sentido adquirido durante sua expansão pelo mundo, nos anos 60, como um caracterizador das imagens da contracultura, frutos de uma mistura entre ícones *pop*, *hippie*, esotéricos, místicos, políticos, étnicos.

Apesar do mal-entendido causado pela conceituação hierárquica do fenômeno visionário, Mikosz, o tradutor de L. Caruana utiliza em sua tese considerações mais amenas acerca do tema. Diz que a tabela citada não faz muito sentido, porque sendo o fazer artístico uma experiência extremamente subjetiva, não há como delimitar o nível da consciência ou da inconsciência nesses momentos (2001, p. 140). Nesse sentido, o autor parece estar menos rígido em relação ao termo visionário e entende-o como caracterizador de

quaisquer realizações visuais, bi ou tridimensionais, realizadas em qualquer técnica ou suporte, desde as tradicionais até as novas mídias eletrônicas, cinema ou animação, estáticas ou cinéticas, onde o artista, a pessoa que realiza esse trabalho, procura representar as visões obtidas em *estados não ordinários de consciência*. (MIKOSZ, p. 5)

Além disso, afirma que, “Não se discute aqui a subjetividade relacionada ao gosto, ao valor estético, boa ou má arte, arte maior ou arte menor, contexto contemporâneo ou atemporal, nem estilos ou técnicas artísticas marcantes e inovadoras” (MIKOSZ, 2009). O principal critério para julgar tais obras então, seria a capacidade do artista em conseguir traduzir e materializar em trabalhos suas experiências em estados não ordinários de consciência, e ressalta ainda que a Arte Visionária não defende um novo estilo específico e sim a possibilidade de encontrar tanto artistas visionários sem treinamento algum, quanto pintores de alta formação acadêmica.

Talvez o principal mote para que um artista “se torne” um artista visionário seja o fato de que nem sempre é fácil falar sobre a experiência com as substâncias ou situações que propiciam as imagens. Pintar, então, passa a ser um instrumento de comunicação e expressão da experiência vivida individualmente. Medir a “capacidade” que esse artista tem em trazer para essa dimensão o que viveu em outra, não parece ter muita legitimidade.

Por fim, é necessário dizer que, seja ela psicodélica ou visionária, esse tipo de arte, o qual só é possível através de uma experiência da psique trazida à tona, só passa a ter lugar no panorama artístico mundial e brasileiro muito recentemente.

Nise da Silveira, médica psiquiatra brasileira, desenvolveu, em 1946, um trabalho em ateliês de pintura e de modelagem na Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro. Os resultados da experiência artística com os pacientes desta seção estão hoje reunidos no Museu de Imagens do Inconsciente, na capital fluminense. Reinheimer (2010), avaliando o trabalho de Nise,

demonstra que a noção de espontaneidade e criatividade norteadoras do paradigma artístico moderno, o qual possibilitou a existência das obras desses pacientes, datam de meados do século XX.

A revisão da ideia de autonomia da arte, reafirmando a singularidade e a autenticidade como valores preponderantes para a avaliação do fenômeno artístico estava em debate no campo artístico internacional, o que fez com que fenômenos como a “loucura” surgissem como uma forma radical de singularização, reforçando, inclusive a noção de “gênio” (REINHEIMER, 2010).

É possível traçar um paralelo entre as pinturas feitas pelos pacientes psiquiátricos e as pinturas feitas a partir do uso de substâncias, uma vez que ambas dependem de um estado da consciência diferente do considerado “normal”, sobretudo se considerarmos que, segundo algumas pesquisas (STRASSMAN, 2001), a quantidade de DMT (*N, N-dimetiltriptamina*, um dos compostos químicos da ayahuasca) presente no organismo de indivíduos esquizofrênicos, por exemplo, é mais alta do que em indivíduos sem a doença.

Nesse sentido, a noção de “sensibilidade”, uma vez naturalizada como dimensão da loucura, corroborou para que esta fosse entendida como um *locus* de produção artística moderna, dentro da série de transformações de valores pelas quais o país passava. A produção estética passa então a se referir muito mais ao universo interior do indivíduo, fruto da aliança entre a crítica de arte e os conceitos da psicanálise, cada vez mais difundidos (REINHEIMER, 2010).

Os “inumeráveis estados do ser”, expressão que Artaud utilizou para descrever o que via nas pinturas dos pacientes de Nise da Silveira (TOLEDO, 2012), foi usada por ela para descrever a esquizofrenia e a importância do meio de expressão artístico: “ainda que o manejo da linguagem verbal permanesse perfeito, esta linguagem provavelmente seria inadequada para exprimir as vivências nesses outros estados do ser” (SILVEIRA, 2008, p. 111). Será muito distante a experiência que vive o artista com suas obras, se ele se utiliza dos meios pictóricos para contar de sua estada em outros estados de consciência? Ainda que não permanentemente, eles vivenciam situações psíquicas que podem ser muito próximas ao que vivem os esquizofrênicos.

A expressão dos conteúdos internos, que para Nise não é artística (TOLEDO, 2012), mas para a pesquisa em questão o é, foi sendo aceita tanto pela psicologia, quanto pelo mundo da arte, ultrapassando os limites terapêuticos e chegando aos museus. Aos poucos a concepção da inspiração como sendo algo interno e não externo,

construído através de academias de arte e educação formal, foi crescendo até desembocar no mar de possibilidades artísticas atual, no qual a arte visionária, psicodélica, expressiva de conteúdos alcançados por uma consciência alternativa, tem seu lugar e sua potência.

Beber para ver, ver para desenhar

Em março de 2013, momento em que iniciei minha pesquisa, o processo de desenhar as “mirações” que experimentei foi uma prática que surgiu como método, mesmo antes do projeto estar pronto e a pesquisa *efetivamente* começar. Após tomar ayahuasca pela primeira vez, decidi fazer um desenho de uma das primeiras coisas que vi na sequência alucinante pela qual tinha passado naquela noite.

Havia mais ou menos três anos, tinha comprado uma caixa de lápis de cor e um bloco de folhas sulfite, com o objetivo de começar a desenhar coisas coloridas e não só com graffiti ou caneta preta, como costumava fazer até então. O resultado disso era muitos papéis colados na parede do meu quarto e mais alguns espalhados em forma de presente aos amigos. Achei por bem tentar reproduzir na superfície branca o que tinha visto em minha mente de fundo preto e cores berrantes.

Fiz, sem saber, a primeira “página” de meu “diário gráfico”, que só ganhou tal alcunha no segundo semestre de 2014, quando descobri numa aula que acompanhava sendo estagiária docente, a existência dessa possibilidade metodológica na pesquisa antropológica⁴. Descobri então que desenho e antropologia estavam mais próximos do que imaginava e como afirma João Manoel Ramos (2010, p.20),

Nada deveria, no entanto, predispor um antropólogo a ignorar as múltiplas conexões entre estes dois “modos de fazer mundos” (na feliz expressão de Nelson Goodman). Como praticas perceptivas e intelectuais tão marcadas

⁴ Na disciplina de “Antropologia e Imagem”, ministrada pela minha orientadora, Lisabete Coradini, à turma de graduação em Ciências Sociais da UFRN, no segundo semestre de 2014, foi oferecido um minicurso de doze horas dado pela pesquisadora Aina Azevedo, que à época havia terminado seu doutorado cuja pesquisa de campo havia sido feita na África do Sul e no qual a técnica do desenho, como meio de observação e registro tinha sido utilizada. Conversando sobre minha pesquisa, ela me incentivou a pensar seriamente em incluir essa estratégia, visto que seria uma forma de me aproximar das experiências dos meus interlocutores, além de enriquecer o trabalho com outra linguagem, quebrando assim a supremacia do texto em relação à imagem. Decidi que seria uma boa opção, principalmente porque era sempre muito difícil explicar o que via em palavras.

pela tentação da solidão, e tão persistentemente artesanais, o desenho e a antropologia convivem e interagem — ainda que nem sempre reconhecidamente — no terreno, nas academias, nos museus e no mundo editorial.

O autor também defende o desenho como participante mais ativo da produção antropológica, podendo auxiliar nos estudos antropológicos da cognição, da arte e das representações gráficas, ou ainda como instrumento de novas formas narrativas da etnografia. Além disso – e eis uma parte que interessa muito ao olhar da pesquisa - um dos objetivos do desenho como metodologia é “estabelecer uma aproximação entre criatividade e percepção capazes de trazer juntos os movimentos de fazer, observar e descrever.” (RAMOS, 2010, p. 22). Nesse sentido, a composição da dissertação, foi marcada por uma composição narrativa que mesclou texto e imagem, possibilitando assim a leitura simultânea e a compreensão não só escrita, mas também visual do que foi encontrado durante a investigação.

A chamada “*pictorial turn*” trouxe para o campo da antropologia uma dimensão diferente da que a fotografia o fez há décadas atrás: como uma tomada fotográfica “para o tempo”, o desenho teria a capacidade de “englobá-lo” (TAUSSIG, 2009, p. 266). E mais do que isso, dentro do processo de investigação social, é possível emprestar a afirmação de Berger (2007, p. 3) de que

A line drawn is important not for what it records so much as what it leads you on to see. ‘Each confirmation or denial brings you closer to the object, until finally you are, as it were, inside it: the contours you have drawn no longer marking the edge of what you have seen, but the edge of what you have become ... a drawing is an autobiographical record of one’s discovery of an event, seen, remembered, or imagined’

Ou seja, longe de ser algo ilustrativo, o desenho interessa mais pelo ato de desenhar e menos pelo resultado, se configurando como um método, uma via de desvelamento da realidade e um registro, não só do que se encontrou, mas do momento e do modo como a descoberta aconteceu. Combinando as noções de magia simpática de Frazer, com as de testemunho de Bataille, Taussig (2009) apresenta então uma perspectiva tanto de mediação quanto de recordação do vivido para o desenho feito pelo antropólogo.

Ingold (2011b) enfatiza a criatividade e a percepção envolvidas no ato de desenhar em campo e ressalta que não é preciso “saber desenhar” e sim observar, seguir os movimentos e deixar que as linhas surjam. Mobilizar capacidades distintas, através

de diferentes tecnologias de registro e formas de interação, eis o ofício do antropólogo visual. Por isso, tentei ser eu a própria criadora de imagens, além de uma estudiosa delas, não abrindo mão, contudo da linguagem escrita, do diário de campo tradicional. O que fiz foi apenas investir em outros processos criativos, quando a demanda por eles se fazia presente. Nesse sentido, não desenhei o que podia fotografar, nem apresento aqui apenas os desenhos, sem a correspondência escrita, na qual consta minha interpretação.

Estes desenhos, portanto, têm por objetivo oferecer uma narrativa visual, um diário gráfico, que conte o conteúdo das minhas experiências visionárias durante a pesquisa. Não é o intuito tentar me aproximar tecnicamente dos artistas estudados, nem oferecer uma obra de grande acabamento e complexidade estética, e sim utilizar a ferramenta visual do desenho para minha própria observação, rememoração dos eventos e análise, me aproximando assim da proposta de *graphic anthropology* (INGOLD, 2011).

No primeiro capítulo, então, são discutidas as relações entre as substâncias psicoativas e a produção artística, as quais passam, primeiramente, pelas definições das categorias “enteógeno” e “psicodélico” (HOFFMAN, RUCK, WASSON, 1980; CARNEIRO, GOULART, LABATE, 2005); as principais questões sobre o uso da ayahuasca no Brasil e no mundo (LABATE, 2005; 2014; MCRAE, 1992); a relação dos enteógenos com conteúdos visuais (STRASSMAN, 2001; MIKOSZ, 2009; SHANON, 2004) e, de forma temporal, as produções artísticas visuais resultantes do uso das chamadas “plantas de poder”⁵, começando pelas pinturas rupestres (SAMORINI, 1992); passando pelos grafismos indígenas dos kaxinawá e shipibo-conibo do Brasil e Bolívia (BELAUNDE, 2012; LAGROU, 1991), em paralelo com os huicholes do México; e chegando até as produções e discussões mais contemporâneas (CARUANA, 2001; MIKOSZ, 2009, REINHEIMER, 2010; SILVEIRA, 2008).

O segundo, terceiro e quarto capítulos são constituídos pelo trabalho etnográfico propriamente dito, no qual são apresentadas as obras feitas pelos artistas, suas falas e análises de ambas em conjunto, bem como a relação de suas produções com as cosmologias as quais eles estão vinculados, sejam elas atualizações do consumo tradicional das populações ameríndias (ALMEIDA, 2004; LUZ, 2004) ou doutrinas caracterizadas pela mistura de religiões e pensamentos diversos.

⁵ “Plantas de poder” é uma expressão criada por Humphry Osmond.

Os chamados usos “neo-ayahuasqueiros” (LABATE, 2000), são compreendidos a partir de categorias como a “nova consciência religiosa” (SOARES, 1994) e “Novos Movimentos Religiosos” (HERVIEU-LÉGER, 2008), próprios do fenômeno da Nova Era (*New Age*). Estes eventos são capazes de explicar tanto a disseminação das religiões amazônicas para o sudeste e sul do Brasil, quanto o surgimento de outros movimentos marcados pelo experimentalismo.

São igualmente retomados, portanto, os processos históricos de construção das religiões ayahuasqueiras brasileiras, nos quais são abordadas as principais características de cada uma, no que diz respeito tanto ao seu sistema doutrinário, quanto aos aspectos ritualísticos (COUTO, 2004; GREGANICH, 2010; GROISMAN, 1999; MCRAE, 1992; MONTEIRO DA SILVA, 1983; ASSIS e LABATE, 2014; SENA ARAÚJO, 2004, GENTIL E GENTIL, 2004).

No trabalho de campo com Rodrigo, foram abordadas questões relativas tanto às práticas neoxâmicas (LABATE, 2000, SCHWADE, 2006), quanto aos debates concernentes à técnica (manual e digital). Em sua fala também foram percebidas categorias pensadas por Gilberto Velho, como “projeto” (2013) e “campo de possibilidades” (1987). Contudo o grande valor da pesquisa com este artista foi a noção de experimentação como algo trazido pelo contato com a ayahuasca, sendo assim a arte, uma forma de concretizar o conhecimento proporcionado pela expansão epistemologia e estética trazida pela ayahuasca.

Costa é trazido ao texto em uma dimensão que, assim como os demais, não separa seu fazer espiritual e artístico, mas que devido ao fato de desenvolver, além dos quadros, diversos trabalhos espirituais de cunho neoxamânico em sua casa (Casa Aho), ele se torna um caso peculiar. As bases desses trabalhos estão assentadas em duas principais tradições indígenas, por isso são utilizadas diversas categorias relativas à Nova Era (BRAGA, 2010; MAGNANI, 1999, 2000; SCHWADE, 2006), bem como discussões sobre subjetividade, agência e identificação em relação às obras (GADAMER, 1996; GELL, 1998; ROLNIK, 1997).

Já nos casos de Boleta e Tiago, ambos grafiteiros adeptos do Santo Daime, são mobilizadas as teorias antropológicas da arte, que se valem de conceitos como “mundo organizado” da arte (BECKER, 1977), “processos locais de significado cultural” (GEERTZ, 1998) e, sobretudo, “agência da arte” (GELL, 1998). Tais categorias aparecem como suporte à compreensão do fazer artístico de ambos os interlocutores. São também abordadas questões de cunho fenomenológico, a partir das ideias de

percepção de Merleau-Ponty (2004) e Ingold (2012), bem como discutidos o caráter epistemológico da arte, sobretudo na perspectiva de Goodman (2006; 2007) e Derrida (1974) e também sua dimensão política (RANCIÈRE, 2009).

Por último, a arte de Ernesto Boccara, único artista com vivência na UDV, aparece como uma criadora de mundos outros (GOODMAN, 2007; OVERING, 1994), tanto em sua vertente visual, quanto literária, mundos estes nos quais o artista convive, interage e ressignifica constantemente seus personagens. São também pensadas as recorrências de determinados símbolos específicos em suas obras (MIKOSZ, 2009), partindo da mistura de sistemas de pensamento em que Boccara se insere.

ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

1. Revisão bibliográfica: A pesquisa sobre ayahuasca no Brasil

A dinâmica constitutiva do fenômeno transnacional do uso da ayahuasca deve ser compreendida de forma aprofundada para que os conteúdos simbólicos dos quais derivam as obras de arte visual sejam analisados adequadamente. Em outras palavras, é preciso localizar o mundo da cultura ayahuasqueira, para então dizer onde estão, dentro de um campo tão vasto, os artistas pesquisados.

É possível encontrar trabalhos etnográficos datados da década de 1960 e 1970, acerca do xamanismo ameríndio, os quais investigam o uso ritual da ayahuasca por grupos diversos. Tais pesquisas se desenvolveram, sobretudo por antropólogos estrangeiros, publicados em inglês e que em sua maioria analisavam grupos da Amazônia peruana e colombiana. Podemos citar Gerardo Reichel-Dolmatoff, Gerald Weiss, Michael Harner, Marlene Dobkin De Rios e Kenneth Kensinger, como os expoentes desse início. Nesses trabalhos constam muitas vezes referências à arte gráfica indígena, ainda que normalmente os temas principais sejam as práticas religiosas vinculadas ao uso das “plantas de poder”, por parte dos povos Tukano, Siona, Barasana, entre outros.

Pesquisadores brasileiros divulgaram seus estudos sobre o tema a partir da década de 1980, quando surgiram nomes de grande destaque como Luis Eduardo Luna e Esther Jean Langdon, pesquisando usos vegetalistas peruanos e indígenas (entre os siona) respectivamente. Com os trabalhos de Clodomir Monteiro da Silva e da historiadora Vera Fróes, no ano de 1983, e de Fernando de la Roque Couto em 1989, todos sobre o Santo Daime (ICEFLU, na época CEFLURIS), e o de Afrânio Andrade, em 1988, sobre a UDV, a pesquisa, agora sobre as religiões ayahuasqueiras se consolida no campo da antropologia brasileira. Nesta época, não por acaso, a doutrina do Santo Daime e da UDV estavam em processo de expansão pelos centros urbanos do país, conquistando adeptos e suscitando questões religiosas e jurídicas.

A década de 1990 traz a regulamentação do uso religioso da ayahuasca pelo Conselho Federal de Entorpecentes (com a ajuda do Departamento Médico-Científico do CEBUDV), e mais pesquisas sobre o ICEFLU, sendo as mais importantes as desenvolvidas por Alberto Groisman em sua dissertação de mestrado pela UFSC (1991) e por Edward McRae (1992), ambas focadas no Céu do Mapiá, sede mundial da

religião, localizada no Acre. Também há de ser citado Luis Eduardo Soares e seu artigo “O santo daime no contexto da nova consciência religiosa” (1990), cujo conceito de “nova consciência religiosa” se tornou bastante importante para os estudos de consumo urbano da ayahuasca.

Com relação aos usos indígenas, um trabalho importante foi a dissertação de mestrado defendida por Elsje Lagrou (1991) na UFSC, sobre a cultura kaxinawá, na qual uma boa parte do texto é dedicada aos desenhos, os *kene*, cuja perspectiva de gênero intrínseca ao desenvolvimento dele é de fundamental importância para a compreensão da cosmologia e práticas cotidianas desse grupo étnico.

Muitas outras dissertações, teses e artigos foram produzidos nessa década, no entanto, para além de citá-las em lista, é necessário dizer que se concentravam ou no uso ameríndio ou na religiosidade cabocla que se desenvolvia desde a década de 1930, com a criação do Alto Santo, por Raimundo Irineu Serra, Mestre Irineu. Desta forma, as questões problematizadas nesses trabalhos se iniciavam com as histórias de criação das religiões nas zonas rurais do Acre, com a trajetória de seus fundadores, os mitos de fundação e os imaginários acerca dessas figuras, e prosseguiam com a descrição das regras e etapas dos rituais, bem como do sistema doutrinário de cada uma.

Na virada do século, começaram a surgir textos abordando os novos usos, as práticas urbanas que tentavam traduzir o xamanismo tradicional para o contexto da cidade e dos cidadãos. Já na década anterior, Langdon publica *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas* (1996), trabalho que lança as bases para os estudos contemporâneos. Uma das referências no estudo do consumo urbano da ayahuasca é a dissertação de mestrado de Beatriz Labate, *A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos*, publicada em 2000. Nessa pesquisa, é mobilizado o conceito de “nova consciência religiosa”, anteriormente citado e que cria condições bastante sólidas para se pensar quem são os consumidores urbanos e em que medida podemos chamá-los de consumidores. Também é interessante porque apresenta modalidades artísticas de consumo, grupos em que estão relacionados diretamente a ingestão do chá e a produção, no caso da pesquisa, de peças de teatro e música. Também são descritas práticas de centros terapêuticos, que mesclam rituais ayahuasqueiros com meditações indianas e outras atividades.

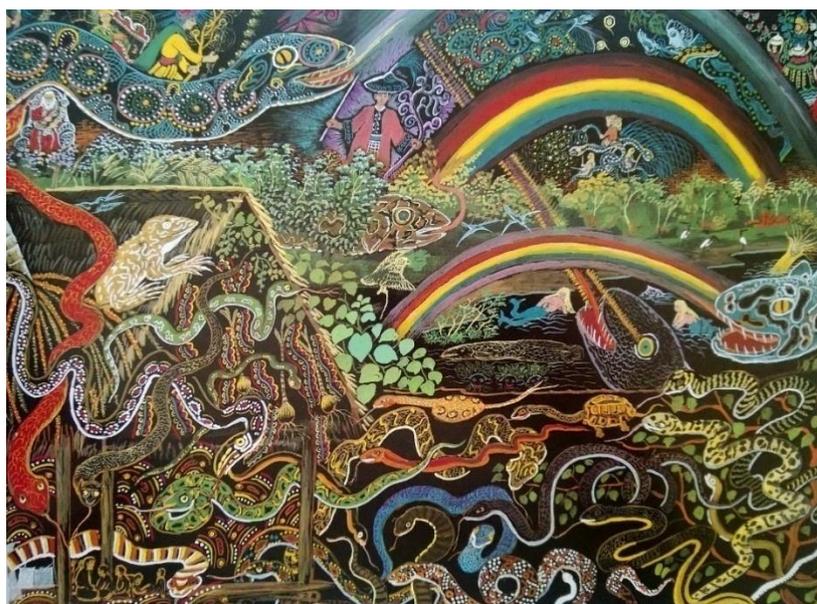
A tese de doutorado de Elisete Schwade, “Deusas Urbanas: experiências, encontros e espaços neo-esotéricos no Nordeste”, sob a orientação de José Guilherme Magnani, na USP, é uma boa compilação de estudos na direção dos *novos* usos de

práticas tradicionais, ou seja, bom para pensar as novas religiosidades, na qual se incluem os usos urbanos da ayahuasca.

Nos últimos anos são muitos os trabalhos acadêmicos que abordam o cotidiano de sedes de religiões ayahuasqueiras em São Paulo e outras capitais brasileiras, bem como de usos curativos e terapêuticos em centros de reabilitação para toxicômanos, por exemplo. O Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Psicoativos (NEIP) da USP vem concentrando pesquisadores e tendo destaque nesses temas, assim como dissertações e teses versando sobre o fenômeno do neoxamanismo sejam defendidas em programas de pós-graduação de todo o país.

Na perspectiva artística e imagética do assunto ainda há pouca produção no Brasil. Luis Eduardo Luna talvez tenha sido o primeiro a se interessar pela arte que pode ser inspirada pelos “estados não ordinários de consciência” (ENOC), ao publicar, juntamente com o xamã peruano Pablo Amaringo, um livro de obras pintadas por este. *Ayahuasca Visions. The religious iconography of a Peruvian shaman* (1991) é, como o próprio título já diz, um tratado iconográfico do xamanismo peruano. Nele são encontradas 49 obras que registram as visões de Amaringo e que perpassam todas as fases de um ritual, desde o preparo do chá, passando pelas batalhas espirituais, até a descrição cosmológica de todos os níveis de força do universo. É, portanto, um livro que explica o vegetalismo peruano, por meio da arte. Abaixo uma das obras encontradas no livro:

Figura 2 – “Vision of the Snakes”



Fonte: LUNA, Luís Eduardo; AMARINGO, Pablo César. *Ayahuasca Visions. The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. North Atlantic Books, California, 1991.

Mais recentemente, em 2009, José Eliezer Mikosz, defendeu sua tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC, na qual investiga as representações visuais de espirais e vórtices inspiradas por estados de consciência modificados pela ayahuasca. Há pouca perspectiva antropológica no trabalho, contudo, é uma referência pela revisão bibliográfica e pelos artistas citados. O autor toma por base três exemplos: o já mencionado Pablo Amaringo, o paulista Alexandre Segrégio e o canadense Lawrence Caruana.

2. Pesquisa propriamente dita

a) Entrevistas

O contato pessoal com os artistas, por meio de entrevistas semiestruturadas ao longo da pesquisa, se iniciou, na realidade, durante a confecção do projeto, em 2013, com a busca em redes sociais e indicações feitas por pessoas que participam de redes em que circulam conhecimentos e práticas neoxamânicas. Normalmente, o indivíduo que adentra o mundo das artes, seja ela qual for, faz contatos, cria redes, participa de grupos, troca experiências com outros indivíduos com os quais se identifica pela atividade artística, dificuldades e projetos conjuntos. Por isso, durante o trabalho de campo, a cada vez que encontrava um possível interlocutor, seja pessoalmente ou por meio da internet, uma das primeiras perguntas era sempre, “você conhece mais alguém que faça um trabalho desse tipo?”. Aos poucos, fui mapeando os artistas que entrava em contato, com nível de sucesso variado. Esbarrei em algumas dificuldades, como o não entendimento sobre o que exatamente era meu trabalho, como iria utilizar aquelas palavras e imagens, e em um caso, uma espécie de proibição em se falar das questões religiosas envolvidas na arte daquela pessoa.

Durante a “I Mostra de Arte Visionária” ocorrida em 2013, em Campinas, interior de São Paulo, onde residia naquele momento, pude ter contato com alguns artistas autodenominados “visionários”, pois se utilizavam de técnicas e/ou substâncias para desenvolver suas pinturas. Dentre todos com quem conversei, encontrei dois artistas que declararam fazer ou ter feito uso da ayahuasca durante sua produção artística. Um deles acabou se tornando um dos cinco interlocutores escolhidos para a pesquisa, enquanto a outra artista, que ainda fazia uso, disse-me que integrava um grupo que fazia uso da bebida exclusivamente com fins artísticos, uns na música, outros na pintura, outros ainda em atividades físicas (dança, capoeira).

A grande diferença dessa artista para os outros era que a produção era concomitante ao efeito da ayahuasca, esse grupo do qual ela fazia parte era o único que desenvolvia seus trabalhos durante a “força” (nome comumente dado ao estado provocado pela ingestão da bebida). Interessei-me rapidamente e em um segundo contato, dessa vez via rede social, enquanto fui perguntando sobre o trabalho, encontrei disponibilidade da parte dela, contudo aos poucos, quando as questões envolviam aspectos do grupo, ela disse que não tinha “autorização para dar uma entrevista ou informações para publicações” e o que fazia era “orientar pessoas que queiram entrar na (nome do grupo)”. Prontamente eu respondi que estava apenas em etapa de construção do projeto e que, caso o projeto fosse aceito, minha entrevista teria que ser mais detalhada e formal. A resposta dela foi que o projeto viraria uma publicação, caso eu citasse o nome do grupo. Eu disse que não, mas também esse episódio demoveu meu interesse em pesquisar esse grupo, pois percebi que havia uma perspectiva secreta, não encontrada nos outros artistas e que poderia dificultar meu trabalho sem necessidade.

Narro esse episódio para fazer a reflexão de que entrevistar, ferramenta comumente utilizada pelo antropólogo, guarda consigo uma série de nuances que devem ser observadas para que o trabalho siga em frente. Embora meu tema não se encerre numa perspectiva do “segredo”, largamente abordada na metodologia etnográfica, falar sobre suas crenças e práticas religiosas nem sempre é feito com facilidade, é preciso que haja confiança do interlocutor, principalmente em saber o que serão feitas de suas confissões.

Durante as entrevistas privilegiei perguntas que me revelassem a trajetória pessoal, artística e religiosa do indivíduo, deixando sempre bastante espaço para que ele fizesse as conexões entre os três campos. A pergunta recorrente e que geralmente se tornava o ponto de inflexão da narrativa era “O que você acha que mudou na sua arte depois do seu contato com a ayahuasca? ”.

Com Rodrigo, meu primeiro interlocutor, foi feita uma entrevista mais estruturada, mas aconteceram pelo menos mais dois encontros presenciais em Natal e algumas conversas pela internet. Boccara, o penúltimo a ser entrevistado, na verdade foi o primeiro artista com quem conversei pessoalmente, durante a mostra já citada. Com ele também tive contato durante uma aula de sua disciplina na Unicamp. Tiago Tosh e Boleta foram entrevistados uma vez, no Rio de Janeiro e em São Paulo respectivamente, e mantidos diálogos ao longo dos anos. Costa, igualmente, foi entrevistado uma única

vez, porém, manteve contato próximo, por frequentar sua casa e mediar o processo da exposição de suas obras em Natal.

É interessante observar, neste momento de concretização textual da pesquisa, que, como observa Wagner Gonçalves da Silva (2000, p.27), “Projeto de pesquisa, trabalho de campo e texto etnográfico não são fases que se concatenam sempre nessa ordem e de forma linear. Na prática essas etapas são processos que se comunicam e se constituem de forma circular ou espiral”.

Posso dizer que minha pesquisa se iniciou em março de 2013, com a minha primeira experiência com a ayahuasca, o que significa que minha chegada ao campo se deu antes mesmo do meu projeto ter começado. Da mesma forma, o trabalho etnográfico foi se desenvolvendo concomitante ao texto, posto que se realizava em diferentes tempos e locais, na medida em que as condições materiais e acadêmicas permitiam.

b) Observação participante nos rituais

O objetivo das visitas às igrejas e centros xamânicos (nem sempre os mesmos frequentados pelos artistas em questão, mas que guardam padrões estéticos, funcionais e institucionais) foi o de observar como os aspectos rituais do trabalho com a bebida - suas regras, etapas, sons, imagens, práticas corporais – afetam as percepções corporais e psicológicas dos indivíduos ali presentes.

Uma questão pertinente é a de que não é possível fazer etnografia em quaisquer lugares em que esteja acontecendo o uso da ayahuasca sem a ingestão da mesma. O caráter coletivo da experiência, que adquire ainda mais força em se tratando das religiões, não permite que haja alguém no espaço que esteja fora da ritualização, seja ela qual for. Isso traz para o pesquisador uma dupla responsabilidade, com o grupo e consigo mesmo, uma vez que empregar seu corpo no campo, nesse caso, significa se dispor a enfrentar situações nem sempre prazerosas do ponto de vista físico e emocional.

Tomar ayahuasca nesses contextos rituais, seja numa aldeia, numa igreja, num centro neoxamânico, é diferente de simplesmente acompanhar os seguidores de uma religião ou prática esotérica e/ou terapêutica. Assim como todos ali, você está exposto a uma variedade de efeitos fisiológicos e emocionais e isso incide não só sobre a mente

do pesquisador, mas, sobretudo, sobre o corpo do indivíduo. Contudo, o compromisso metodológico com o tema deve considerar, como enfatiza Groisman (1999, p. 42), que

se o pesquisador não se introduz nos significados mais profundos dos valores culturais, submetendo-se até pessoalmente a eles em determinada dimensão, não lhe será muito fácil compreender efetivamente os vetores que pretende integrar num todo compreensível para o entendimento de quem não os vive no dia-a-dia.

Nesse sentido, a experiência de campo “de dentro”, cuja participação se sobrepõe à simples observação, algo que Carlos Castañeda já fazia na década de 1960 e que foi retomado pela academia nas últimas décadas, - quando o sujeito pesquisador passou a integrar a pesquisa, assim como o sujeito pesquisado, - é uma prática etnográfica importante para esta pesquisa. O que Beatriz Labate chama de “antropologia da prática”(2004) e Wagner Gonçalves da Silva chama de “antropologia experimental” (2000), nada mais é do que relativizar as fronteiras entre a vida profissional (acadêmica) e a vida particular/espiritual. Os limites entre a autobiografia e a etnografia devem ser bem compreendidos pelo antropólogo, entretanto, como aponta Bastide (apud SILVA, 2000, p. 96), “Precisamos nos transformar naquilo que estudamos” e para tanto é necessário que transitemos entre as linguagens disponíveis: as nossas e as dos “nativos”.

Fazer pesquisa com religiões nas quais as práticas extáticas, de transe, de possessão são comuns, traz para o etnógrafo o jogo entre a racionalidade do conhecimento científico e a perda ou alteração de consciência. No caso da experiência com enteógenos, não há perda e sim a vivência de “estados incomuns de percepção” e “estados não locais de consciência” (VILLALTA, 2010, p. 66) por algumas horas, o que longe de ser algo mais fácil de lidar, por exemplo, do que a possessão, se inscreve num terreno pantanoso, o qual, muitas vezes, deixa marcas por meses ou anos na vida da pessoa. E é justamente o traço de incerteza da experiência que diferencia o religioso do etnógrafo: enquanto um encontra apoio no sagrado para encontrar a lógica do que experimenta, o outro se vê solitário em meio a um universo de símbolos e sensações a serem codificados.

É importante compreender, contudo, que o deixar-se afetar muitas vezes significa abrir mão de compreender e reter informações, mesmo porque, experiências extáticas podem ao contrário, nos dizer mais sobre nós mesmos do que sobre os outros, mobilizando muito mais nosso próprio “estoque de imagens” (FAVRET-SAADA, 2005). Portanto, o interessante dentro deste tipo de investigação é, a partir do próprio

afeto, instrumentalizar-se de elementos que nos dotem de capacidade interpretativa pautada na sensibilidade.

O paradoxo entre “utilizar os recursos disponíveis de sua sensibilidade para introjetar em si mesmo significados da cultura que investiga” e ao mesmo tempo, atender aos requisitos acadêmicos que solicitam que esta “experiência seja colocada sob padrões que em geral deixam de lado importantes dimensões destes significados” (SILVA, 2000, p. 121) é a grande tarefa a ser cumprida pelos desbravadores dos campos da consciência e de suas criações, sem esquecer, entretanto, que “no momento em que somos mais afetados, não podemos narrar a experiência; no momento em que a narramos não podemos compreendê-la. O tempo da análise virá mais tarde.” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160).

c) ferramentas audiovisuais

Com relação às imagens utilizadas na dissertação, em sua maioria são de acervo pessoal dos próprios artistas, obras já finalizadas e disponíveis em redes sociais, como blogs, perfis do Facebook e Instagram. Todos os interlocutores deram autorização para que as imagens das redes sociais fossem utilizadas neste trabalho. Por sua vez, as imagens que foram captadas por mim durante o trabalho de campo, são em sua maioria, referentes aos lugares que visitei para ter a experiência com a ayahuasca, mas também registros de algumas obras que pude fotografar *in loco*, tudo com anuência dos indivíduos envolvidos. Todas as imagens foram feitas com câmeras digitais simples e com edição feita por mim, com um programa de computador também simples de se utilizar.

A fotografia, neste trabalho funciona como obtenção de informações, mas também como demonstração do objeto, ou seja, é instrumento de pesquisa, mas se confunde com o próprio objeto de pesquisa (GURAN, 2000). Isso acontece porque as imagens utilizadas são produzidas tanto por mim, pesquisadora, quanto pelos próprios interlocutores. Nesse sentido, é importante que a leitura da imagem seja feita de uma forma cuidadosa, pois o que está em jogo são muito mais as suas nuances do que o contexto de captura, pois ele nem sempre foi vivido. Por este motivo é que se privilegia a fala dos próprios artistas sobre suas obras e não uma análise de cunho semiótico e/ou estruturalista.

É preciso dizer também que, no campo da pesquisa, nem todos os contextos são passíveis de representação fotográfica, por exemplo, quando se tratam dos rituais.

Existia um limite imposto pela minha observação da situação, o qual não me permitia utilizar a câmera em momentos posteriores à organização do salão e à chegada de todos os participantes, ou seja, quando o ritual realmente se iniciava, o equipamento já estava guardado há alguns minutos. Segundo Guran (2000, p. 9), o respeito ao outro (interlocutor), “é um dos pontos mais importantes a serem observados se queremos obter bons resultados a partir de um trabalho fotográfico”.

Em poucos momentos de campo foi utilizada câmera filmadora, mais por limites estruturais e preocupações com segurança do que por vontade. O principal registro audiovisual foi na entrevista com Costa, e que, além de servir como ferramenta metodológica da pesquisa, posteriormente resultou em um pequeno documentário apresentado como trabalho final à disciplina de Antropologia e Imagem, no primeiro semestre de 2014, e levou o nome de “Arte e Xamanismo Urbano”⁶. A filmagem foi realizada por mim, com uma câmera Canon 60D, em dois dias diferentes, um no período da tarde e outro da manhã. A edição, por sua vez, se realizou no NAVIS (Núcleo de Antropologia Visual), o qual faz parte do Departamento de Antropologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Como aponta Ribeiro (2007) ao retomar o pensamento de Ruby, a antropologia e a etnografia são pautadas na ideia de que as culturas das sociedades humanas se revelam através de formas e símbolos visuais inerentes aos mais diversos fenômenos e objetos, como os gestos, as cerimônias, os rituais, os artefatos. O depoimento de Costa evoca todos os elementos citados: quando fala de sua trajetória pessoal e artística estão presentes os gestos e atos que marcam suas experiências nos rituais e cerimônias indígenas da qual participou, bem como as que realiza em sua casa e as redes amplas nas quais as práticas neoxamânicas se dão; ao explicar suas obras, indica os símbolos e formas resultantes de seus processos espirituais e criativos, no processo de criação e significação de artefatos culturais, seus quadros. Dessa forma, o registro em imagem de seu depoimento, na qual está explícito seu diálogo com sua arte, é capaz de melhor acompanhar e fixar suas emoções, interpretações e memórias do que qualquer outra técnica.

É interessante observar que, antes de ser alvo da minha hermenêutica, o próprio interlocutor realiza essa operação em torno de si mesmo em seus depoimentos. Nesse

⁶ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PP2iNuyc2OQ>

sentido, a “ordenação particular” realizada por mim quando olho, registro, escolho e interpreto (PIAULT, 1995, p. 29) foi anteriormente realizada por Costa, nas escolhas dos temas e fatos a serem expostos ou não na conversa. Tal ordenação também acontece quando há a opção por um registro de uma fala que foi estimulada a fluir, a correr de acordo com o ritmo do entrevistado e não entrecortada por interrupções e perguntas. Assim como Eduardo Coutinho (1997) afirma que ocorre em seus filmes, evitei que fossem ditas coisas mais de uma vez, ou seja, quando o depoimento de Costa começou, a câmera foi ligada, não houve assim, na conversa preliminar, qualquer fato que viesse a surgir depois, durante a filmagem.

Os objetivos narrativos implícitos na seleção de conteúdos revelam o processo autoral envolvido em todas as etapas da realização de um filme etnográfico, como afirma Henley (2009). É mister compreender, portanto, que o próprio desejo de se registrar o que se registra e, sobretudo, de atribuir significado àquilo, através de uma análise prévia e posterior, são atitudes autorais, e para além de se discutir o papel de autor do etnógrafo, exaustivamente abordado pela antropologia pós-moderna, é primordial que se considere que o processo de edição do material bruto é um processo de criação.

Além de ser um ato de criação, a “continuidade fílmica de descontinuidades lineares” (PIAULT, 1995, p.28), trazida à tona pelo registro audiovisual, é promissora na pesquisa sobre o ato de criação do outro. A “imaterialidade material” (MATOS, 1991 apud NOVAES, 2008, p. 456) da imagem, a qual guarda laços estreitos com a magia, ao habitar uma dimensão intermediária entre o sensível e o inteligível cabe perfeitamente bem na medida do estudo antropológico da arte.

Nesse sentido, como aponta Silva (2000), a montagem de um filme etnográfico remete à própria montagem de uma etnografia, visto que ambos são resultados finais de processos seletivos, segundo os critérios pré-estabelecidos que lidam com uma extensa gama de opções e escopos.

d) desenhos

Ao longo de toda a etnografia, são analisados também elementos de um “diário gráfico”, um conjunto de desenhos que funciona como uma forma de contar as minhas experiências com a ayahuasca, o que também teve a função de me aproximar do fazer artístico experimentado pelos meus interlocutores.

É certo que o próprio diário de campo em sua forma tradicional não é útil ao pesquisador na medida de sua objetividade, e sim na capacidade de permitir que ele enxergue coisas através do que escreveu e que construa não só seus interlocutores, como a ele mesmo como “personagem de seu empreendimento etnográfico”, a partir da afetação de sua sensibilidade durante o “processo de imersão no conjunto de significados” (SILVA, 2000, p. 64). Partindo dessa perspectiva, extrapolo a apresentação dessa relação de afeto em texto e mostro-me também em desenhos.

O desenho funciona, não só como um elemento de grande potencial para a observação participante, como aponta Lagrou (2007), mas também pode adquirir uma perspectiva metodológica próxima à da *graphic anthropology* (Ingold 2011a; Ingold 2011b), na qual o desenho abandona o propósito ilustrativo, e passa a constituir, juntamente com o texto escrito, uma composição narrativa (AZEVEDO, 2013).

CAPÍTULO 1: OS ENTEÓGENOS E A ARTE

1.1 - O que são enteógenos?

Por volta de dois mil anos antes de Cristo, um grupo de gregos iniciou uma celebração na cidade de Eleusis, a qual ficou conhecida como os “Mistérios de Eleusis”, e assim o manteve ativo por quase dois milênios, sendo celebrado todos os anos, em benefício dos iniciados cuidadosamente escolhidos, embora qualquer pessoa que falasse grego pudesse comparecer, com a exceção daqueles que tivessem cometido assassinato. Era obrigatório guardar segredo sobre o que lá acontecia (por isso a alcunha de “Mistério”), no entanto, ao longo do tempo, apesar de ter se mantido espontaneamente secreto, a partir de sua suspensão, no século IV d.C., tornou-se um elemento dos mitos que constituem o mundo da Grécia Antiga (HOFFMAN, RUCK, WASSON, 1980, p. 9).

Os iniciados, após uma longa viagem até o templo da deusa Deméter, chegavam a uma sala de iniciação, na qual algo se via. O que estes homens e mulheres ali presenciavam não era uma encenação com atores e sim aparições, fantasmas, em especial o espírito de Perséfone, deusa da agricultura, filha de Zeus e Deméter, que retornava do mundo dos mortos, para onde havia sido levada por seu tio Hades, com seu filho recém-nascido, para a alegria de sua mãe. A visão que surgia em meio a uma auréola de luz brilhante, algo que nunca haviam visto antes, os arrebatava, lhes parecia incomunicável, e vinha acompanhada de sintomas físicos como vertigem, náusea, suor frio e um medo inexplicável. Após esta experiência, pernoitavam nesse *hall* chamado “Telesterion”, sob os cuidados dos hierofantes e partiam atônitos pela experiência que haviam vivido, depois da qual segundo alguns deles, jamais voltavam a ser os mesmos (HOFFMAN, RUCK, WASSON, 1980).

Após séculos de histórias, mitos, segredos e interdições, três pesquisadores de áreas distintas, mas com um interesse em comum, resolveram buscar a solução para o mistério. O que será que acontecia em Eleusis para que houvesse essa visão tão intensa e modificadora dos indivíduos que por lá passavam? Através dos relatos, poemas e diversos documentos da época e posteriores, eles observaram que havia uma poção específica que era consumida antes da experiência visual, poção esta que causou escândalo quando se descobriu estar sendo consumida por aristocratas atenienses em suas próprias casas. Assim, lhes pareceu óbvio que a poção se tratava de uma substância

psicoativa, muito semelhante às que em sua época existiam e que também passavam por processos de sacralização e laicização.

Os autores em questão, Gordon Wasson, pesquisador amador de etnobotânica, Albert Hoffman, químico considerado o “pai” do LSD e Carl P. Ruck, professor de Estudos Clássicos de universidades dos EUA, após uma longa pesquisa, resolveram não só solucionar o problema do passado grego, mas criar uma alternativa para um fenômeno do presente mundial. Para isso, beberam na fonte do templo de Deméter e criaram um conceito cuja etimologia grega não deixa dúvidas da inspiração: *enteógenos*.

O termo cunhado por eles no livro *The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries* (1978), cuja edição em espanhol, consultada neste trabalho, foi publicada dois anos depois, traz a palavra *entheogen* que significaria “Deus dentro de nós”, do grego *entheos*, “deus (*theos*) dentro (*en*)”.

Ruck afirma que esta palavra era usada para descrever o estado em que alguém se encontrava quando estava inspirado e possuído por Deus e se aplicava a “los trances proféticos, la pasión erótica y la creación artística, así como a aquellos ritos religiosos en que los estados místicos eran experimentados al través de la ingestión de sustancias que eran transustanciales con lo deidad.” (HOFFMAN, RUCK, WASSON, 1980, p.235). Na combinação com o sufixo *-gen*, o qual denota “o que produz”, criou-se então o termo para o mesmo objetivo, designar substâncias, que ingeridas, proporcionam uma inspiração ou possessão divina.

Apresentadas no segundo capítulo do livro sobre Eleusis, as pesquisas de Hoffman concluíram que a poção de Eleusis era derivada de um fungo que crescia na cevada, planta muito comum naquela área e bastante utilizada na época. O “esporão-do-centeio”, como é conhecido no Brasil tem o nome científico de *Claviceps purpurea* e trata-se de ninguém menos do que o fungo que deu origem ao LSD, experiência feita pelo próprio Hoffman. Segundo os autores, psicoativos desse tipo eram largamente utilizados na Antiguidade e comumente citados na literatura e pintura da época e podem ser encontrados nos pequenos fungos roxos de gramíneas, cevadas e airas, levadas por Triptólemo, sacerdote do templo de Deméter, bem como em vasos gregos com desenhos de cogumelos (HOFFMAN, RUCK, WASSON, 1980, pp. 127, 123).

Segundo Brau (1974, p.7), Ludwig Lewin, pioneiro farmacologista alemão afirmava, com relação a estes psicoativos, que “com a única exceção dos alimentos, não existe na Terra substâncias que estejam tão intimamente associadas com a vida dos povos em todos os países e em todos os tempos”. Nesse sentido, a escolha da pesquisa

pelo termo enteógeno, para designar não só a ayahuasca, como todos os compostos psicoativos usados em contexto ritual, parte da ideia de que há continuidade temporal entre usos, desejos, simbolizações, significados das sociedades que nos antecederam e a nossa. Além disso, outros trabalhos acadêmicos de relevância no campo do estudo das religiões ayahuasqueiras, também o adotam para classificar o daime (MCRAE, 1992; GROISMAN, 1999). Edward McRae afirma sua posição dizendo que,

Ao tratar de contextos rituais, também prefiro evitar o termo *alucinógeno*, pelo forte juízo de valor a respeito da natureza das percepções que uma substância possa produzir – alucinar significa errar, enganar-se, privar da razão, do entendimento, desvairar, aloucar. Tal palavra não permite comentar com imparcialidade os beatíficos e transcendentais estados de comunhão com as divindades que, segundo a crença de muitos povos, determinados indivíduos podem alcançar mediante a ingestão de certos psicoativos. (MCRAE, 1992, p. 16).

Comumente tais substâncias transformam-se em categorias que se referem aos padrões de *efeitos* observados, operação fortemente marcada pelo discurso médico-científico. É o caso de se chamar a cocaína de excitante ou o LSD de alucinógeno. No caso da ayahuasca, e mais precisamente da DMT, é necessário ter essa cautela quanto às denominações, pois estão em jogo mais coisas do que uma relação substância-efeito. Pela legislação brasileira, a DMT em estado puro é proibida, considerada como alucinógena, estando, portanto, no mesmo grupo de drogas como o LSD e o MDMA (*ecstasy*). Contudo, inserida em um contexto historicamente ritual, a substância pede ao olhar antropológico que aprofunde sua perspectiva e procure termos mais adequados, uma vez que não incidem sobre seu estado vegetal, as mesmas categorizações.

Ao cunhar o termo enteógeno para designar diversas substâncias psicoativas usadas em contexto ritual por inúmeras sociedades, esses pesquisadores, ofereceram uma alternativa para os que, como eles, acreditavam que termos como “alucinógenos”, “psicodélicos”, e outros baseados num juízo muitas vezes marcado por preconceito não davam conta de definir.

Há, no entanto, que se fazer uma ressalva a respeito da aplicação desses termos, ou seja, eles devem ser adotados ou preteridos de acordo com as características religiosas ou laicas às quais a substância está relacionada. Para auxiliar a compreensão, ao invés de empregar os termos como substantivos, uma alternativa seria aplicá-los como adjetivos em relação ao uso. Por exemplo, o *uso* de cogumelos de forma individual e recreativa não pode ser chamado de enteógeno, caso os indivíduos em

questão não tenham em seus horizontes simbólicos e práticos a noção de deus e o decorrente desejo de encontrar-se com ele (seja quem for). Isso também vale para outros psicoativos, como a ayahuasca, que embora em muito menor grau do que coletivamente, é consumida também fora de rituais, através do acesso das pessoas às fontes produtoras.

Ao retomarmos os processos históricos relativos aos termos linguísticos citados, nos deparamos com questões a serem problematizadas. Em primeiro lugar, o termo “psicoativo”, o qual é usado em vários momentos deste trabalho, se apresenta de uma forma mais “neutra” do ponto de vista linguístico e político, pois não vincula a substância a qualquer sistema simbólico ou discurso. Visando englobar o conjunto de plantas e substâncias químicas que agem sobre a mente, o farmacólogo Louis Lewis, ainda no início do século XX, cunhou o termo e em seguida classificou-as em cinco grupos: *excitantia*, *hypnotica*, *phantastica*, *euphorica* e *inebriantia* (CARNEIRO, GOULART e LABATE, 2005, p. 30), os quais se pode dizer que até hoje ecoam no discurso científico sobre o que se convencionou chamar de “drogas”.

Acerca da etimologia do termo “alucinógeno”, existem teorias diversas. Uma das fontes sustenta que deriva do grego: *Al'uein* ou *hal'uein* significaria “vagar na mente” ou “estar desgostoso”, “estar ausente, alheio e perplexo (...)” ou ainda “estar fora de si”, por exultação ou alegria (ERNOUT e MEILLET, 1967), o que estabeleceria associação com o termo “êxtase” (do grego: *ek* = fora; *stasis* = estar) (LIDDLLE e SOTT, 1997). A outra, que viria do latim *hallucinari*, “errar com seu espírito, divagar” (NARBY, 1997) é corroborada por dois dicionários, o norte-americano Webster's II e o francês Petit Robert.

“Psicodélico”, por sua vez, derivou-se do inglês *psychedelic*, que possui dois étimos gregos, a palavra *psyché* designa uma personagem da mitologia grega e também “alma”, enquanto que *delic* é aquilo que é “visível”, “claro”, “manifesto” (CARNEIRO, GOULART e LABATE, 2005, p. 32). Assim, a tradução para o português seria “aquilo que revela espírito ou alma” (HOUAISS, 2001). Algo que chama a atenção na genealogia do termo em inglês é a mudança de grafia, de *psychodelic* para *psychedelic*. A segunda foi adotada por muitos estudiosos do tema para evitar a associação destas substâncias com psicose (OTT, 1993, pp. 103-105) No entanto, quando o termo “psicodélico” foi introduzido no Brasil, em 1957, a tradução incorporou a raiz *psico* (o que aconteceu também no espanhol), a qual justamente se pretendia evitar, por estar relacionada ao estigma do *psycho* (CARNEIRO, GOULART e LABATE, 2005, p. 32).

Para Ott (1993), “psicodélico” e “enteógeno”, cuja definição já apresentamos, são análogos, pois dizem sobre plantas sacramentais que evocam o êxtase religioso, mas, ao mesmo tempo, “psicodélico” é associado ao uso não tradicional de substâncias como o LSD. Este termo foi investido de conotações artísticas e políticas da cultura *hippie* dos anos 1960, causando assim uma contradição quando é usado para falar de um xamã tradicional que utiliza uma “planta psicodélica” em seus rituais. Nesse sentido, “psicodélico” acaba sendo privilegiado para falar da cultura visual e musical vinculada a grupos que se utilizam de substâncias psicoativas, bem como ao seu segundo uso, laico, recreativo, urbano (CARNEIRO, GOULART e LABATE, 2005).

Jan, o qual pode ser considerado um “bebedor independente” de ayahuasca (SHANON, 2004), e que conta com mais de 100 experiências com a bebida, não afirmou para mim seu *uso* como enteógeno, pois não busca uma vinculação religiosa e por isso prefere o termo “psicodélico”. Este também costuma ser um termo usado para designar muitos aspectos artísticos dos interlocutores, conotando assim uma abertura dos mesmos para o termo que passa a conviver com as noções de enteógeno, as quais são admitidas por eles no nível discursivo, porque integradas à sua prática religiosa. Nesse sentido, privilegamos o termo “enteógeno” neste trabalho, por observarmos que os artistas estudados têm ou tiveram uma vinculação religiosa (mesmo que não doutrinária) e que entendem o consumo da ayahuasca como uma via de desenvolvimento espiritual.

1.2 - O que é a ayahuasca?

O termo de origem quéchua, *ayahuasca*, significa neste idioma, “cipó dos mortos”, *aya* significando “pessoa morta, alma, espírito” e *wasca*, “cipó, liana, corda” (LUNA, 1986). Usada para designar a bebida proveniente da infusão do cipó de nome científico *Banisteriopsis caapi*, e da folha *Psychotria viridis*, é uma palavra mundialmente conhecida para falar sobre o chá psicoativo consumido na bacia do Alto Amazonas.

Na Amazônia Ocidental existem 72 grupos indígenas, em que a bebida é central na cosmologia e nos processos rituais (LUNA, 1986). No Brasil, as etnias das famílias linguísticas Pano, Aruak e Tukano, tradicionalmente fazem uso da ayahuasca, denominando-a de “gahpi”, “kapi”, “nixi pae”, entre outros. Neste trabalho optou-se por privilegiar o termo quéchua por ser bastante difundido como uma denominação geral

das bebidas feitas a partir de uma mesma composição geralmente encontrada tanto nos usos indígenas, como nos urbanos.

Em países como Peru, Equador, Colômbia e Venezuela, verifica-se, além do uso indígena, o uso vegetalista, uma espécie de medicina popular dos meios rurais, um equivalente aos curandeiros do Brasil (LUNA, 1986). Aqui, o uso mestiço derivou-se em religiões institucionalizadas, que aos conhecimentos tradicionais das plantas da floresta Amazônica, adicionaram elementos cristãos, espíritas e das religiões de matriz africana, e se tornaram as únicas religiões não-indígenas que fazem uso da ayahuasca no mundo.

Tanto o vegetalismo, principalmente o peruano, como as religiões ayahuasqueiras brasileiras, passaram por outros processos de transformação e derivação, o que leva ao cenário atual do consumo da bebida, marcado por centros xamânicos de intensa visitação turística no Peru e múltiplos usos urbanos mesclados a outras práticas simbólicas no Brasil, bem como a expansão das religiões para outros países.

1.2.1 - Composição química

A união do cipó conhecido como mariri e da folha conhecida como chacrona não é aleatória. Pelo contrário, é um das únicas preparações botânicas⁷, no que concerne ao aspecto farmacológico, que depende de uma interação entre os alcaloides presentes e ativos em ambas (BRITO, 2002). Isto porque, o cipó *Banisteriopsis caapi* contém alcaloides de Beta-carbolina da harmina, tetrahydroharmina e harmalina, potentes inibidores MAO (monoamina oxidase), enquanto a folha *Psychotria viridis* tem como principal componente, a *N, N-dimetiltriptamina*, a DMT, substância que ingerida sozinha oralmente resulta em efeito mínimo, mas que juntamente ao inibidor citado, causa uma série de efeitos físicos e psicológicos, cujo mais conhecido são as visões, ou “mirações”, termo que privilegia nesta discussão.

A DMT sintética administrada em grande quantidade (a partir de 25mg) é capaz de provocar efeitos imediatos, intensos e de curta duração (cinco a dez minutos). Contudo, tais efeitos diferem sensivelmente dos provocados pela ingestão da ayahuasca: tempo de início mais longo, assim como a duração, que chega a quatro horas.

⁷ Segundo Mikosz, em comunicação pessoal, a combinação entre Arruda da Síria e Jurema segue a mesma lógica quanto à interação de alcalóides.

É interessante observar que tanto a DMT, quanto as Beta-carbolinas responsáveis por sua potencialização são encontradas em mais de duzentas espécies do reino vegetal das quais na jurema⁸, bastante conhecida no Brasil, mas também em mamíferos, incluindo seres humanos⁹ (LABATE, 2005, p. 406). As pesquisas do médico norte-americano, Rick Strassman, realizadas de 1990 a 1995, e que permanecem únicas até hoje, afirmam que a glândula pineal é a responsável pela fabricação e liberação da DMT endógena. Formada no 49º dia de gestação, a glândula libera pela primeira vez uma quantidade de DMT no feto (STRASSMAN, 2001, p.61). O mesmo acontece durante o nascimento e a morte.

A existência paralela de diversos mecanismos que impedem a produção faz com que a dimetilriptamina não esteja presente em grande quantidade no corpo humano. Os principais fatores que contribuem para tal são as concentrações elevadas de um “anti-DMT” – as monoaminoxidases (MAO) – e a sua eficácia na decomposição da DMT. Por isso um dos componentes da ayahuasca ser o inibidor da MAO.

Contudo, durante o sono, quando está ocorrendo uma concentração de mensagens para que a melatonina seja produzida, a pineal entra em estado de stress e existe a probabilidade de as células-barreira falharem e permitirem a biossíntese da DMT, possibilitando a experiência dos sonhos. É possível também que, durante rituais ou exercícios de meditação, canto, jejum, e experiências místicas de quase morte (EQM), a glândula pineal, entre em ressonância com o resto do cérebro, enfraquecendo as células-barreira e diminuindo as concentrações de “anti-DMT”, causando um fluxo endógeno. As experiências de acesso a outros estados de consciência, admitidas por seus praticantes, seriam então resultado de emissões de DMT maiores do que o normal.

Strassman (2001, p.72) também cita que estudos ainda incompletos com pacientes esquizofrênicos mostram que a capacidade destes para “limpar” o DMT de seu organismo é mais lenta, e por isso pode ser observada uma concentração mais elevada da substância do que em pessoas que não sofrem desta doença.

No campo das hipóteses químicas, é possível dizer também que, o horário das cerimônias em que é ingerida a ayahuasca, geralmente no período da noite/madrugada, auxilia na concentração de DMT ao nível alucinógeno, fazendo com que coincida a ingestão do exógeno com a produção do endógeno. Já dentro de uma perspectiva da

⁸ Para saber mais sobre a jurema: Assunção, Luiz Carvalho de. *O reino dos mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

⁹ Foram encontradas dosagens no tecido cerebral, pulmonar e nas plaquetas.

pesquisa social e antropológica, a questão do *set and setting*¹⁰ deve ser considerada determinante. McRae (1992) aponta que ao abordar a relação entre psicoativos e usuários, é necessário, antes de tudo, considerar o meio social interposto aos dois e em seguida três fatores: os “efeitos”, ou seja, de que forma a substância age no organismo; o *set*, o estado psicológico da pessoa no momento da interação com a substância, incluindo aspectos de sua personalidade e expectativas acerca da experiência; e por último o *setting*, o local onde a experiência se dá, do ponto de vista físico, social e cultural.

Na década de 1960, Reichel-Dolmatoff (1976, p. 75) já salientava a importância de fatores nem sempre controláveis, mas determinantes para a experiência: “as propriedades da planta, o modo de preparo, o ambiente social e psicológico da reunião, e a personalidade do consumidor”.

É importante considerar esses fatores para que a pesquisa antropológica não enverede pelos mesmos caminhos que a medicina e a psicologia, as quais costumam privilegiar apenas as propriedades botânicas e o manuseio delas, na busca de uma “verdade da substância”, a qual seria a mesma para todos os indivíduos. A reação provocada pelas “plantas de poder”, as quais aqui convenciono denominar enteógenos, depende de seu contexto social, cultural e psicológico. Os efeitos da ingestão dessas substâncias não estão separados das experiências corporais e psicológicas vividas por eles, as quais, por sua vez, estão imersas nos saberes de sua cultura específica.

No filme *DMT: The Spirit Molecule* (2010), baseado no livro de Rick Strassman e que conta com muitos depoimentos seus e de pessoas que participaram de seus experimentos na década de 1990, fica evidente em alguns momentos que a desconsideração do *setting* durante a pesquisa foi determinante para que ela tivesse um limite.

Em um dado momento do filme, o pesquisador diz que fez uma pausa após algumas conclusões, porque sentiu que lidava com fenômenos espirituais que não cabiam em seus modelos científicos. Portanto, a falta de consideração do local físico (o laboratório), social (indivíduos como sujeitos sociais) e principalmente cultural (ideias, crenças, repertórios culturais e religiosos dos sujeitos) daquelas experiências que empreendia fez com que a relevância dos “efeitos” fosse circunscrita aos resultados que a ciência médica podia oferecer e que estão longe de esgotar as considerações possíveis.

¹⁰ Expressão cunhada por Norman Zinberg e muito utilizada e discutida por Timothy Leary.

1.2.2 - Questões jurídicas ao longo da história

Como já foi dito, a mistura vegetal que dá origem a bebida ayahuasca é marcada pela existência de uma substância química e por sua manifestação no organismo, a partir estritamente, da interação entre duas plantas amazônicas. Tal fato levanta questões acerca da regulação legal sobre o uso dessa substância, a DMT, uma vez que existem diferentes mecanismos jurídicos que incidem sobre a proibição ou a legalidade dela, de acordo com a legislação do país, bem como dos processos históricos referentes às plantas e rituais dela decorrentes. A presença desse alcaloide na ayahuasca torna-a objeto de intenso debate na esfera legal, porque a Convenção sobre Substâncias Psicotrópicas (CSP) das Organizações das Nações Unidas (ONU), ocorrida em 1971 e da qual o Brasil é signatário, a colocou entre as substâncias proscritas, ao lado do LSD, psilocibina, do *ecstasy* (MDMA) e da mescalina, presente nos cactos Peiote e San Pedro (ASSIS e LABATE, 2014). No entanto, como se trata de uma bebida feita de materiais naturais e não da manipulação de DMT propriamente dita, desde a década de 1980 estabelecem-se dúvidas acerca da vigência da proibição em relação ao chá.

Em 1982, por conta do flagrante de alguns pés de maconha na Colônia 5000 (sede do antigo CEFLURIS no Acre), instaurou-se uma comissão composta por psicólogos, antropólogos, historiadores e sociólogos, nomeados pelo Ministério da Justiça, para averiguar denúncias em relação aos grupos bebedores de ayahuasca no Brasil. Em 1985, a *Banisteriopsis caapi* foi incluída na lista de substâncias proibidas pela Divisão de Medicamentos do Ministério da Saúde (DIMED), mas no ano seguinte o Conselho Federal de Entorpecentes (CONFEN) designou uma comissão orientada a avaliar seu uso ritual, cuja decisão, em 1987, foi favorável ao uso para fins religiosos, vetada, no entanto, para usos experimentais e de natureza científica (LABATE, 2005).

Em 1992, por conta de uma denúncia anônima, a questão foi reexaminada, contando dessa vez com um novo grupo de trabalho, que com a ajuda do Departamento Médico-Científico da UDV, acabou reiterando a decisão anterior (MCRAE, 1992; LABATE 2005). Anos depois, o CONAD (Conselho Nacional de Políticas sobre Drogas), antigo CONFEN, proibiu a exportação da bebida e sua utilização por menores e sugeriu que se criasse uma nova comissão para avaliar a questão.

Então, em 2004, foi criado o Grupo Multidisciplinar de Trabalho sobre a Ayahuasca (GMT), cujo parecer foi incluído na Resolução nº 1 do CONAD, de 2010, a qual reafirma a garantia do uso da bebida para fins religiosos e menciona a interpretação

do Conselho Internacional de Controle de Narcóticos (INBC, em inglês), da ONU: “que afirma não ser esta bebida nem as espécies vegetais que a compõem objeto de controle internacional” (Resolução nº 1, 2010), embora a DMT esteja proscrita pela Convenção de Viena de 1971 (ASSIS e LABATE, 2014, p. 23).

Em outros países da América, a situação é diversa. No Peru, a ayahuasca é não só permitida pela Resolução Ministerial 836, a qual, contudo, delimita a proteção do uso tradicional ao “caráter sagrado” dos rituais, excetuando os usos “descontextualizados, consumistas e com propósitos comerciais”, como patrimonializada nesse mesmo sentido (BELAUNDE, 2012). A despeito dessa restrição ao caráter religioso, é largamente comentado¹¹ o fluxo de turistas para o país, principalmente para as regiões de Iquitos, Pucallpa e Tarapoto, onde os xamãs¹² acolhem esses visitantes por períodos que vão de alguns dias a diversos meses, nos quais é conduzido uma série de rituais. Tal fato desperta a ira de organismos públicos e privados, que denunciam os possíveis danos psicológicos, bem como a exposição a charlatães. Apesar da preocupação, o governo do país tenta regulamentar a profissão de xamã, bem como garantir que os turistas tenham condição física que lhes permita suportar a experiência com a ayahuasca, tentando evitar assim acidentes e mortes, já ocorridas¹³.

Na Colômbia, o uso religioso é assegurado, mas a patrimonialização do yagé (como é lá conhecida a ayahuasca) é enviesada pela discussão sobre o uso legítimo das medicinas indígenas (BELAUNDE, 2012) e o processo ainda tramita, assim como no Brasil. Nos EUA, a utilização da bebida pelas igrejas do Santo Daime foi considerada legal no estado de Oregon em 2009 (ASSIS e LABATE, 2014). Já no Canadá, apesar da proibição da DMT, o uso da ayahuasca poderia se viabilizar através da Lei de Drogas e Substâncias Controladas que possibilita a permissão do uso de psicoativos em determinados casos, contudo a permissão do uso cerimonial ainda está *sub judice*.

¹¹ Na versão brasileira do jornal *Le Monde Diplomatique*, disponível no site <http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=1577> e acessada em 28 de março de 2015, o antropólogo francês Jean-Loup Amselle, no artigo “Febre xamânica na Amazônia peruana”, comenta sobre tais fluxos turísticos, bem como sobre o mercado rentável que se estabeleceu a partir da mercantilização do xamanismo no país. Segundo ele, os grandes empreendedores xamânicos chegam a cobrar de 50 a 170 dólares por dia, que contrastam com os pequenos salários pagos aos xamãs e aos empregados peruanos que trabalham nos acampamentos (cerca de 250 por mês).

¹² Segundo Amselle (ver nota 2 do artigo citado na nota 3), cerca de vinte anos depois do desenvolvimento do turismo, foi que o termo *chamán* passou a substituir *curandero* para designar os mestres vegetalistas da floresta amazônica do Peru.

¹³ O trapezista francês Fabrice Champion morreu em 2011, no Centro Espiritu de Anaconda, no Peru.

No continente Europeu também são variados os cenários no que dizem respeito à legalidade. Na maioria dos países, o consumo e transporte é ilegal, já tendo ocorrido detenções de adeptos do Santo Daime na Alemanha, Holanda, Espanha, Itália, Irlanda, durante as décadas de 1990 e 2000. Nos últimos anos, ocorreram alguns avanços em direção à liberdade de consumo ritual: a Corte Superior em Amsterdã, na Holanda, emitiu sentença favorável sobre a liberdade das igrejas de Santo Daime em 2012, através do princípio de liberdade religiosa que se sobrepôs à proibição do DMT pela legislação holandesa sobre drogas; na Espanha, o uso do chá em sua forma religiosa já possui algum amparo legal e na Itália houve reconhecimento em 2009 de que a ayahuasca não está incluída na lista de substâncias controladas. Permanece proibido o consumo na Alemanha, sob alegação de que a DMT ameaça a segurança pública, não abrindo exceção para o contexto religioso e na França, onde a ayahuasca foi classificada como associada à “lavagem cerebral” (ASSIS e LABATE, 2014).

Retornando ao Brasil, é preciso salientar que, apesar de haver a regulamentação com relação ao uso religioso, não há formas de garantir que o consumo da bebida não seja feito fora das igrejas oficiais e que coloque pessoas em risco. Estas, no entanto, possuem um controle interno, o qual tem por objetivo zelar pela segurança física e mental dos participantes iniciantes no ritual, mediante uma anamnese realizada por um membro fardado¹⁴ e experiente da igreja.

Esse processo é feito através de um questionário que vem com a identificação oficial nacional do Santo Daime, o que inferi ser um padrão. De início são feitas perguntas mais gerais como nome, endereço, filiação, como chegou ao Santo Daime, depois perguntas sobre a vida pessoal, presença de medos, como é a relação com a família e o trabalho. Em seguida, questões relacionadas à saúde, se a pessoa tem alguma doença, se já fez cirurgia, casos de doença na família, se fez ou faz algum tipo de tratamento médico.

Aparecem então algumas questões sobre uso de drogas (álcool e outras) e uma lista de substâncias presentes em remédios (na maioria para uso em tratamento psiquiátrico) que, segundo a pessoa que me entrevistava enfatizou, sabe-se que podem

¹⁴ Ser “fardado”, segundo os interlocutores, é assumir o compromisso com a religião, que em termos práticos é vestir a roupa específica dos adeptos e em termos religiosos, adaptar sua vida aos termos de conduta afirmados pela doutrina.

ter interação negativa com a DMT¹⁵. No verso da folha havia questões sobre religiosidade, se frequentava alguma igreja, qual era a prática religiosa, se teve alguma experiência intensa com alguma religiosidade, e o que achava que o daime poderia ajudar. Por último havia um termo de compromisso de que eu era maior de idade, estava indo de livre e espontânea vontade e que seguiria as regras da igreja e que respeitaria a estrutura da celebração.

Verifiquei ser importante a questão da “livre e espontânea vontade”, pois quando terminei de responder o questionário, o membro reiterou a responsabilidade das respostas e perguntou se eu tinha lido com atenção o termo de compromisso. Eu respondi afirmativamente e ele então afirmou que era importante dizer que eu estava indo porque queria, porque segundo ele, “eles não convidam ninguém, as pessoas vão porque querem”.

1.3 – Os enteógenos e as imagens

A mente humana é composta do que poderemos chamar de um Velho Mundo de seu consciente e, para além de um mar divisório, de uma série de Novos Mundos — as não muito longínquas Virgínias e Carolinas de seu subconsciente coletivo, com sua flora de símbolos e suas tribos de hábitos nativos; e além, muito além, do outro lado de vasto oceano, finalmente os antípodas da consciência cotidiana — o mundo da Experiência Visionária.

(Aldous Huxley¹⁶)

Provocados pela DMT, os conteúdos visuais são características de muitas substâncias consideradas como enteógenas, como os cogumelos (*Psilocibe cubensis*, *Amanita muscaria*, *Conocybe tenera*, teonanacatl ou *Psilocibe mexicana*), outros fungos (*Claviceps purpúrea*) e também os vegetais (cacto peiote, ibogaína, *Salvia Divinorum*, jurema). Documentadas desde a Grécia Antiga (HOFFMAN, RUCK, WASSON, 1980), as visões induzidas por substâncias estão presentes na história e mitologia de inúmeros povos, desde que se foi possível escrevê-las.

O caso de Eleusis e o fungo da cevada é apenas um entre tantos outros, como também é o do *Soma*, bebida ritual da cultura védica e hindu, que segundo os hinos do *Rig Veda*, era consumido em rituais e cerimônias dedicados ao deus Indra e que

¹⁵ Segundo Rose (2006, p. 48), os psiquiatras com os quais ela conversou indicaram que os únicos medicamentos incompatíveis com a ayahuasca são os inibidores de recaptção de serotonina com base na fluoxetina.

¹⁶HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção: Céu e Inferno*. São Paulo: Globo, 2002.

permitia ter visões do Nirvana. Segundo Wasson (1980), inclusive, o tal Soma seria nada mais do que a *Amanita muscaria*, cogumelo usado nos rituais xamânicos siberianos.

No caso da DMT, princípio ativo da ayahuasca, bem como de outros enteógenos, observa-se que são provocados “estados não ordinários de consciência” (ENOC), termo cunhado por David Lewis-Williams (2004) para substituir a classificação de “estado alterado”¹⁷. Estes estados são marcados por etapas que, por sua vez, modificam as visões que lhe são características.

Para compreender melhor a peculiaridade do ENOC, é necessário partir de uma comparação desenvolvida pelo professor Ernesto Boccara, a qual tive a oportunidade de ouvir durante uma aula sobre Arte Visionária, ocorrida no dia 5 de maio de 2015, no Instituto de Artes da Unicamp. Boccara utilizou os termos “eixo de trajetória intensificada” para o ENOC e “eixo de trajetória normal” para o estado cotidiano a que estamos acostumados. Neste estado nossa consciência se apresenta em estado de vigília, desperta, de acordo com as normas, valores, éticas, hábitos, regras de linguagem e escrita e com os códigos operacionais das ações coletivas. Estamos conscientes de nossa persona, respondendo aos estímulos do ambiente, enquanto que, no estado intensificado nossa consciência entra em devaneio, sem muito foco, a rigidez do estado normal é dissolvida, nos deixamos levar e ficamos ausentes de nossa própria autocodificação, no momento em que os estímulos externos podem não ser percebidos e entramos num estado subjetivo, no qual voltamos para dentro de nós mesmos.

Segundo Mikosz (2009), a trajetória se inicia por um desvio do estado hipnagógico (semelhante à sonolência, pré-adormecimento) causado pela ingestão da substância¹⁸, para os fenômenos entópticos (fenômenos visuais que ocorrem entre o olho e o córtex cerebral, provocados por excitantes que não a luz e independentes do mundo material). É comum nesse nível, segundo ele, ocorrerem visões de figuras e padrões geométricos coloridos, pontos luminosos, linhas sinuosas, ziguezagues, espirais.

¹⁷ Sobre a categoria de “alteração”, ele afirma que “[...] it implies that there is ‘ordinary consciousness’ that is considered genuine and good, and then perverted, or ‘altered’, states. But we have seen, all parts of the spectrum are equally ‘genuine’. The phrase ‘altered states of consciousness’ is useful enough, but we need to remember that it carries a lot of cultural baggage” (LEWIS-WILLIAMS, 2004, p. 125).

¹⁸ Os ENOC podem ser induzidos sem a presença de substâncias psicoativas, apenas com técnicas respiratórias e meditativas, porém, no caso da presente pesquisa, todas as ocorrências desse termo se referirão ao estado da mente após o consumo da ayahuasca.

Tais visualizações podem ser consideradas como pertencentes ao mundo da natureza, pois não tem vinculação ao contexto cultural do indivíduo, e, portanto, seriam somente espécies de “fotografias” das sinapses que estão ocorrendo de forma incomum no cérebro. Por esse motivo é que figuram nos depoimentos da mais variada gama de indivíduos e presente também na experiência com outros enteógenos.

Assim, “Há um elemento de ritmo, de pulsação, que antes parece ser causado por uma base orgânica do que por uma memória visual, culturalmente determinada” (REICHEL-DOLMATOFF, 1976, p. 89). O que importa para a antropologia é compreender o porquê de suas significações serem como são para cada grupo, não se atendo ao fato de serem de alguma forma elementares nas culturas que se utilizam de “plantas de poder”.

Algumas sensações fisiológicas, segundo Mikosz (2009), também ocorrem nesse momento, como pressão no peito, dificuldade de respirar, sugestão auditiva de vozes, movimentação de sombras, sensações vívidas de luzes e de pessoas, medos.

Durante o segundo estágio, o indivíduo procura dar sentido a essas formas entópticas, ou seja, as imagens vistas podem sofrer combinações com as imagens armazenadas no repertório experiencial dele (LEWIS-WILLIAMS & PEARCE 2005, p. 50 apud MIKOSZ, 2009, p. 41). A próxima etapa é marcada pelos vórtices ou túneis, com luz brilhante ao fundo, muitas vezes associada à experiência de quase morte (EQM), que em seguida atinge o terceiro estágio, no qual o indivíduo nem sempre consegue diferenciar entre sua experiência e o mundo material. Surgem então visões de todos os tipos, acompanhadas por sensações somáticas das mais variadas, como deformações, posse de mais membros, emagrecimento, transformações em animais, vegetais, etc. Nesse sentido, mais do que ver, o indivíduo passa a vivenciar uma situação dentro dessas imagens, fato que retoma a pertinência do termo “miração”.

Benny Shanon, psicólogo estudioso da psicologia cognitiva e interessado na ayahuasca como instrumento para descobrir novos territórios inexplorados e desconhecidos da mente humana, coletou informações sobre a visão e outros efeitos de informantes indígenas, não-indígenas, pajés, pessoas com longa e pouca experiência, no Brasil, Peru e fora da América Latina. Para seu artigo em questão, focalizou num grupo de bebedores independentes (ou seja, sem vinculação religiosa) e também no *corpus* de pinturas de Pablo Amaringo.

Shanon ressalta que, apesar das visões serem um efeito recorrente, nem todo mundo vê de forma tão intensa, lembra e transforma em desenhos tão bonitos, como é o

caso do artista peruano Amaringo (SHANON, 2004). Apesar disso, em outro artigo (2000), o autor desenvolve o argumento, ainda que brevemente, sobre a relação positiva entre o uso da ayahuasca e a expansão da criatividade. Segundo ele, pessoas que muitas vezes não manifestam aptidão artística de qualquer tipo, com o chá, passam a executar performances diversas com grande estilo e habilidade.

Os 248 itens declarados pelos participantes da pesquisa foram categorizados da seguinte forma: história de vida, seres humanos, animais naturais, animais não naturais, seres nem humanos nem animais, plantas, lugares, cidades não geográficas, paisagens, construções arquitetônicas, objetos e artefatos, veículos de transporte, símbolos, cenas divinas, seres divinos, cenas de civilizações antigas, figuras históricas, figuras mitológicas, morte, visões de luz central. Quase todas as categorias se repetem nos três grupos considerados (visões do próprio autor, visões de bebedores independentes, visões pintadas nos quadros de Amaringo), menos morte que não aparece no 1 e biografia pessoal que só aparece no 2. A maioria dos animais eram felinos, a maioria dos répteis eram serpentes e a maioria das arquiteturas eram palácios (que podem ser templos) (SHANON, 2004, pp. 696-698).

Embora dependam da experiência individual de cada um dentro do seu universo específico, as imagens selecionadas pelo pesquisador revelam certos universais. (Segundo Shanon (2004, p. 699), itens da natureza apareceram para pessoas da cidade e arquiteturas fantásticas aparecem também nos relatos dos índios (embora eles não tenham participado dos quadros acima considerados)). Além disso, os padrões geométricos recorrentes na cultura indígena seriam segundo ele, decorrentes de sua presença nas visões, as quais também apresentam tais padrões nos depoimentos de não-indígenas.

Mallol de Recasens, uma pesquisadora que na década de 1960, realizou uma pesquisa com os Siona, e obteve desenhos que representavam as visões do *yagé* e suas respectivas interpretações. Neles a pesquisadora observou que, a “planta *yagé*” ocupava uma posição central e simbolizava a fecundidade feminina. Além disso, havia outros símbolos de representação sexual e expressões de conflito em relação à maternidade, à autoridade do xamã e às influências de missionários católicos (REICHEL-DOLMATOFF, 1976).

Outro estudo realizado por Tiago Coutinho (2013), dessa vez em ritos de *nixi pae* (nome kaxinawá para ayahuasca) promovidos por jovens pajés, ocorridos na cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro, deparou-se com um público frequentador formado por

indivíduos de classe média alta com problemas financeiros, depressão, ou simplesmente buscando recuperação do equilíbrio na vida. A partir disso foram investigados os mecanismos terapêuticos do ritual, dentre eles, desenhos baseados nas “mirações”. Nelas foi observada a recorrência de alguns temas como: estado de natureza, infância, luz e cores espetaculares, formas geométricas, espirais e mandalas, situações consideradas surreais e imagens de morte. (COUTINHO, 2013, p, 4). O pesquisador também observou que as imagens da natureza foram mais frequentes e que as imagens ligadas à infância e relativas a símbolos maternos são recorrentes nos depoimentos, mas não nos desenhos estimulados a serem feitos após o trabalho com a bebida.

Confrontando os dados recolhidos referentes às “mirações” provocadas pelo consumo da ayahuasca, juntamente às questões como projeções lançadas sobre o pajé antes do rito, efeitos deste consumo na cura das patologias, bem como as afirmações de Lagrou sobre o padrão de primeiras experiências Kaxinawá com a ayahuasca (experiência de morte), Coutinho afirma que há consonância entre a experiência do consumo da ayahuasca nas cidades e na floresta, ou seja, “a vivência de processos de morrer, perder o corpo ou tornar-se outro” (2013, p.11).

No entanto, a compreensão *etnográfica* do ritual, isto é, apreendida pelo pesquisador em campo (PEIRANO, 2003), deve ser considerada em uma perspectiva mais próxima do que simplesmente a bibliografia leve a crer. Por isso, ao retomar meus escritos de diário de campo consigo oferecer mais material para esta reflexão.

Nas minhas duas primeiras experiências com a ayahuasca; a primeira em uma sessão que pode ser considerada ecumênica, por mesclar variados símbolos sagrados, músicas e não ter nenhuma vinculação religiosa nem condução de nenhum tipo, e a segunda em uma igreja do Santo Daime (ICEFLU); as etapas do ENOC já descritas de fato se concretizaram.

Em um primeiro momento, em ambas as situações visualizei padrões geométricos coloridos e pontos brilhantes, numa etapa intermediária tentei defini-los como algo além das cores e formas, na primeira vez chegaram a ser mandalas e castelos (ver figura 3) e na segunda nada. Chegando ao momento de sensações corporais intensas (náusea, tontura, formigamento de extremidades e sensação de dedos e rosto exageradamente macios e pegajosos), durante as quais não via muita coisa, a experiência então culminou nas “mirações” mais completas e complexas, relativas a temas da natureza (plantas, animais, paisagens, jardins, montanhas, florestas), seres

divinos (sempre femininos), imagens de maternidade (inclusive sensações de estar dando a luz), nascimento e morte concomitantes (acompanhadas de dores intensas).

Apesar de guardarem semelhanças, as duas experiências se diferenciaram quando cheguei ao último estágio, no qual as imagens adquiriram complexidade e uma espécie de narrativa. Percebi que na segunda experiência, no ritual do Santo Daime, essa narrativa adquiriu uma potência muito maior, tanto no que diz respeito à quantidade de elementos que apareceram, quanto na intensidade das sensações físicas e psicológicas. Apesar de ter vomitado mais de uma vez e ter sentido medo e sensações ruins na primeira experiência, na segunda essas fases duraram muito mais e foram carregadas de um sentido que não havia anteriormente. No vocabulário dos daimistas, eu tomei uma “peia”. Dessa forma, só pude concluir que o canto, as mensagens vinculadas à culpa, perdão, bem e mal, seres divinos, missão e evolução, presentes nele e em todo o repertório discursivo e imagético do local, determinaram minha experiência de forma indubitável.

O desenho abaixo foi o primeiro que fiz, em março de 2013, após a primeira experiência com ayahuasca. Esta “miração” aconteceu logo no início, quando a “força” começou a se manifestar, por volta de vinte ou trinta minutos após a ingestão do chá. Antes de chegar a esse conteúdo visual, surgiram primeiramente mandalas e espécies de fractais coloridos e luminosos, que em sua movimentação derivavam em outros, cada vez mais detalhados.

Figura 3- “Império dos olhos”, lápis de cor, 29,7 x 21,0 cm, 2013.



Fonte: diário gráfico

Nesse desenho, na verdade, reúno dois momentos, pois o mosaico de olhos visto acima apareceu antes dos edifícios coloridos vistos embaixo. Os pequenos olhos do mosaico piscavam e mudavam de cor, bem como pareciam se expandir em minha mente. Com relação aos “castelos” que mirei, não estão aí desenhados fielmente, até porque foram feitos semanas depois e porque, ao menos para mim, é difícil traduzir para o papel esta experiência visionária de tanta intensidade, sobretudo pela ausência de qualquer formação técnica em desenho.

Lembro que quando estava desenhando, pensei no texto de Shanon (2004), o qual tinha lido há pouco e observei que, assim como ele apresentava como um dos motivos padrão das visões, eu também tinha visto construções magníficas, templos e castelos. Recordo que no momento dessa “miração” eu me encantava com a beleza deles, ao mesmo tempo em que sentia muito medo diante dos primeiros efeitos da substância, que já eram muito fortes. Também é importante dizer que, naquele momento, estabeleci uma relação de causalidade entre a música que tocava e o conteúdo imagético, pois as canções selecionadas pela pessoa que oferecia o chá eram mantras indianos.

Alguns meses depois, quando li o trabalho de Mikosz que versa sobre os ENOC (2009), percebi que as imagens do mosaico de olhos, bem como as mandalas e fractais mirados antes, faziam parte da primeira fase da experiência com o enteógeno.

Os dois desenhos a seguir foram feitos após a participação no ritual do Santo Daime, na igreja Céu da Flor, em Sibaúma-RN, em abril de 2015.

Figura 4 – “Curumins”, lápis de cor, 29,7 x 21,0 cm, 2015.



Fonte: diário gráfico

Figura 5 – “Jardim estrelado”, caneta hidrocor, 29,7 x 21,0 cm, 2015.



Fonte: Diário gráfico

Em ambas é possível perceber a predominância do tema vegetal, sendo a primeiro fruto de uma “miração” de um jardim e a segunda, de uma floresta, na qual encontrava crianças indígenas. Esta primeira experiência no Santo Daime foi bastante intensa como todas, mas nela senti muita dor, vomitei muito, foram horas bem difíceis,

nas quais passei por muitos lugares diferentes em minha mente, e pude atestar a determinação do ambiente, cantos e direcionamento do trabalho na experiência individual. No primeiro capítulo falei um pouco sobre isso, mas quero trazer aqui passagens de meu diário de campo:

Quando estava pronta para levantar, me ajudaram, retornei à cadeira e passei algum tempo bem, me sentindo vibrando a energia do amor e da cura. Comecei a bocejar bastante e sentia que assim saía a *bad*, vi que esse era uma espécie de mecanismo para me manter bem, abrir a boca e deixar a energia sair. E aquilo me fazia muito bem. E sentindo que tinha aprendido muita coisa. Foram cantados hinos de orixás, de jurema, de defumação, inclusive aquela música que eu gostava muito no terreiro “defuma com as ervas da jurema, defuma com arruda e guiné...” E durante as defumações me sentia muito bem. Porque os hinos também de orixás me pegavam mais, o tambor, o ritmo. Então foi chamado para tomar a segunda dose do chá, mas antes disso, nesse momento bom, instintivamente minhas mãos se juntaram em formato de flecha e eu me sentia dentro da mata, com outros índios e índias guerreiros, que na verdade pareciam ser crianças, flechando algo que não via, mas sabia que devia ser combatido. E era uma imagem muito bonita, muito colorida, de olhos fechados eu virava a cabeça e sentia que minhas mãos davam o sinal para as flechas voarem, no compasso do hino, fomos expulsando todo o mal.

[...]

na segunda hora que deitei, quando estava sentindo que precisava acabar, vinham imagens na minha cabeça de um jardim, e uma música muito bonita e a ideia de que era só querer aquilo para ter, de que era só acreditar na força do amor que eu viveria ali quanto quisesse.

Estas então foram imagens que foram vistas por mim nos dois momentos de bem-estar vivenciados após momentos de profunda angústia e dor física, e que por conta disso, foram compreendidas, tanto no momento da “miração”, quanto posteriormente, na escrita do diário, como dotadas de poder, capazes de me auxiliar no trabalho e na luta contra o mal que me atingia. O interessante é que, apesar de em outras experiências fora do Santo Daime existir a noção de “luta contra o mal”, apenas nessa o sentido beligerante foi tão central. Este fato aponta para a determinação do ritual, a qual incide sobre o evento individual, pois nos hinos cantados pelos daimistas sempre estavam presentes as ideias de bem *versus* mal, espíritos e energias positivos e negativos, seres que auxiliam na batalha no astral, características da doutrina marcada pelo militarismo de sua origem (MCRAE, 1992), já citado no segundo capítulo.

Outro ponto instigante para a análise é a interação entre a “miração” e a ação de juntar as mãos em forma de flecha (remontando tanto a um repertório de experiência prévia na umbanda, quanto ao fato de ter ouvido naquele momento canções nas quais eram evocadas entidades da umbanda, do candomblé e da jurema), pois isso demonstra a total imersão nas imagens causada pela ayahuasca, o que é muito diferente de apenas ver algo que passa por sua mente, quando se está de olhos fechados. Eu *realmente* estava na floresta com os indiozinhos e *realmente* disparei as flechas com o movimento de minhas mãos.

Em relação ao desenho do jardim, Monteiro da Silva afirma que “O jagube, sendo “filho da terra” acompanha o ritmo da vida, regido pela força lunar. Outros signos relacionam o jagube ao jardim e às flores” (1983, p. 71). Nesse sentido, a imagem de um jardim pode estar relacionada à própria simbologia do cipó da ayahuasca, chamado de jagube pelos daimistas.

Considerando todos os depoimentos apresentados, é possível concluir que a ayahuasca, sua geradora de imagens, a DMT, mas, sobretudo, todo o suporte físico e simbólico que lhe acompanha (condução do ritual, música, local), criam imagens mentais não determinadas em sua totalidade pelos repertórios individuais de cada um, mas também pelos efeitos causados pela experiência coletiva do consumo do chá, cuja intensidade se sobrepõe e cria padrões.

Não estou querendo dizer, contudo, que não haja espaço para o exercício da individualidade da consciência, mas que nos momentos em que esta percorre os caminhos dos antípodas¹⁹ da mente em grupo, sua linguagem e lógica de funcionamento modificam-se e necessitam de mais do que os próprios desejos para alcançar seus objetivos.

Como afirma Peirano, “A ideia de bricolagem vincula o ritual à criatividade e à originalidade — ao contrário do que diz o senso comum, que vê os ritos como rígidos e imutáveis — e, portanto, é favorável a mudanças e transformações.” (PEIRANO, 2003, p. 30). Originalidade e criatividade são marcas da constituição das religiões ayahuasqueiras, bem como dos diversos usos urbanos, portanto, a dinâmica entre a rigidez da religião e as brechas para a inventividade individual deve ser considerada essencial.

¹⁹ Uso o termo antípodas para me referir ao autor presente na epígrafe do capítulo, Aldous Huxley.

1.4 - Pinturas rupestres: eram os deuses cogumelos?

Pinturas rupestres datadas de diferentes períodos geológicos da Terra podem ser encontradas em todo o mundo, e servem não só como um depósito de memória das culturas de grupos anteriores à escrita (SCHECHNER, 2012), mas também como formas permanentes de comunicação visual, origens dos alfabetos, e indícios de suas práticas rituais. A bibliografia que apoia a ideia de que o uso de psicoativos deva ser uma fonte de inspiração para algumas formas de arte presente nas cavernas não é nova, contudo, os temas relativos aos usos dos popularmente conhecidos como “alucinógenos”, não chegam a se tornar exatamente um sucesso de aceitação, tanto dentro da academia, quanto fora dela.

Apresentando apenas alguns trabalhos de relevância nesse campo, destacam-se: os desenhos de coletores de cogumelos e de mulheres usando espécies de brincos na forma de enormes cogumelos, encontrados no leste da Sibéria, dentro do Círculo Ártico e que remontam ao período neolítico (DIKOV, 1971 apud SAMORINI, 1992), cuja forma e decoração levam a supor que sejam do tipo *Amanita muscaria*, mais frequentemente associado às práticas xamânicas da Euro-Ásia e América do Norte (WASSON, 1979 apud SAMORINI, 1992); a arte rupestre das regiões habitadas pela Torá e Yokut, que hoje ficam na Califórnia (EUA), que apresentam uma forma de pintura policroma que tem sido associado com o culto ao "Toloache" centrado em torno da planta *Datura* (a “erva-do-diabo” de Castañeda) (CAMPBELL, 1965; WELLMANN, 1978 e 1981 apud SAMORINI, 1992); as impressionantes pinturas do rio Pecos em Texas que também têm sido associadas com o culto do "mescal" (*Sophora secundiflora*), substância usada durante os ritos de iniciação das tribos indígenas da região (HOWARD, 1957 apud 1992), que segundo Furst (1986) data de 10.000 anos, final do período Pleistoceno²⁰; incisões em rochas no Rio Chinchipe, norte do Peru, provavelmente influenciadas pelo uso de ayahuasca (ANDRITZKY, 1989 apud SAMORINI, 1992); arte rupestre de Samanga, região montanhosa da província de Ayabaca, também no Peru, onde existem figuras que representam o cacto San Pedro ou Wachuma (*Trichocereus pachanoi*) usado ritualmente até hoje nessas regiões (POLIA,

²⁰ Escavações arqueológicas realizadas nas áreas onde as pinturas podem ser encontradas revelam sementes mescal que remontam a 8.000 a.C, data do carbono-14. Peyote (*Lophophora williamsii*) também foi encontrada durante algumas destas escavações (CAMPBELL, 1958 apud SAMORINI, 1992).

1987 e 1988 apud SAMORINI, 1992); e por fim até as mais antigas pinturas de cavernas do paleolítico, nos santuários da região Franco-Cantábrica (entre Espanha e França) cuja série de grafemas (pontos, linhas verticais, círculos, zig-zags, pastilhas, etc.) que, juntamente com imagens zoomorfas, cobrem suas paredes, poderiam ser consideradas como fruto de fosfenos, estados entópticos ou alucinatórios, típicos dos estados não ordinários de consciência (SAMORINI, 1992).

Ainda que outras causas, como as mudanças naturais na consciência devido ao isolamento sensorial prolongado, possam incidir sobre tais fenômenos e mesmo que o "modelo neuropsicológico" (ENOC) apresentado por Lewis-Williams & Dowson não seja suficiente por si só para interpretar a arte paleolítica, ele abre caminho para especular acerca dos fatores que alterariam a mente desses primeiros homens, contribuindo assim para a mais antiga "inclinação para a arte" (*will-to-art*).

Uma pesquisa posterior a todas estas citadas encontrou um grupo de pinturas rupestres no deserto do Saara, datado do pré-Neolítico, na qual cogumelos são representados repetidamente. Segundo o autor diz ter visto pessoalmente (SAMORINI, 1992), cenas de colheita, adoração, oferta de cogumelos, grandes deuses mascarados cobertos com cogumelos teriam sido desenhados de 7.000 a 9.000 anos atrás, o que deve ser a mais antiga cultura humana em que o uso ritual de cogumelos alucinógenos é explicitamente representado. Wasson, um dos pais da etnomicologia, ficaria satisfeito em saber que esse uso remonta ao período Paleolítico e que a sua utilização sempre ocorreu dentro de contextos e rituais de natureza místico-religiosa, como ele previa.

Uma das cenas de maior importância foi representada nas pedras de Tin-Tazarift, em Tassili, no qual uma série de figuras mascaradas em linha e vestidas como dançarinas cercadas por desenhos geométricos, possuem algo parecido com um cogumelo na mão direita e duas linhas paralelas saem deste para atingir a parte central da cabeça de outra figura dançante (figuras 6 e 7). Segundo Giorgio Samorini, esta linha dupla poderia significar a passagem de fluido não-material do objeto segurado na mão direita para a mente. Esta interpretação reforçaria a tese de que se trata de um cogumelo se considerarmos que

“the universal mental value induced by hallucinogenic mushrooms [...] It would seem that these lines — in themselves an ideogram which represents something non-material in ancient art — represent the effect that the mushroom has on the human mind.” (SAMORINI, 1992).

Figura 6



Fonte: <http://www.samwoolfe.com>
acessado em 17/02/2014.

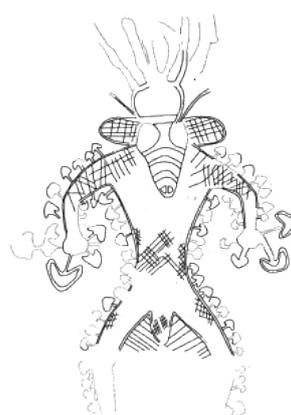
Figura 7



Fonte: <http://www.shroomery.org>
acessado em 17/02/2014.

Outro desenho contribui para a hipótese de que o objeto em questão seja de fato um cogumelo. Na figura 5, a seguir, vemos uma figura zooantropomórfica que nos lembra uma cabeça bovina, corpo humano e mãos de cogumelo.

Figura 8



Fonte: <http://www.shroomery.org>. Acessado em 17/02/2014.

Considerando-se que muitos cogumelos psicotrópicos vivem em esterco de certos quadrúpedes, principalmente bovinos e cervídeos (onde cresce o mais popular, *Psilocibe cubensis*), este fenômeno ecológico específico não pode deixar de ter sido simbolizado no uso sacramental de cogumelos, levando à criação de relações místico-religiosas entre este e o animal que produz o seu habitat natural. Além disso, o estrume deixado pelos rebanhos de quadrúpedes eram pistas importantes para os caçadores pré-históricos. Da mesma forma, o cervo sagrado nas culturas mesoamericanas e a vaca na cultura hindu indiana, poderiam ser interpretados dessa maneira “zoescatológica” (WASSON, 1986; FURST, 1974; SAMORINI, 1988 apud SAMORINI, 1992).

1.5 - Grafismos indígenas: Kaxinawás, Shipibo-conibo e Huicholes

Figura 9 – Exemplo de kene kaxinawá



Fonte: www.videonasaldeias.org.br acessado em 23/03/2014

Figura 10 - Exemplo de kene shipibo-conibo



Fonte: risdmaharamfellows.com acessado em 23/03/2014

Os kaxinawá são uma etnia indígena que habita as regiões de floresta tropical do leste peruano (do pé dos Andes até a fronteira com o Brasil) e também estão presentes no estado do Acre e no sul do Amazonas, abarcando respectivamente as áreas do Alto Juruá e Purus e o Vale do Javari²¹. Os shipibo-conibo, por sua vez se concentram na Amazônia peruana, distribuídos ao longo das margens do Ucayali, Callería Pachitea Aguaytía, Tamaya e do lago Yarinacocha, entre as regiões de Huánuco, Madre de Dios, Loreto e Ucayali (VALENZUELA, 2000).

A semelhança entre os dois grupos é grande, visto que fazem parte da mesma família linguística, Pano. Sua cosmologia e rituais seguem esse sentido, portanto verifica-se em ambos a presença da ayahuasca como um dos elementos centrais. Verifica-se, além disso, uma prática compartilhada, a qual inclusive recebe o mesmo nome: os desenhos feitos através de bordados ou pinturas em roupas, madeira, vasos e na própria pele, chamados de *kene*.

Estes desenhos funcionam não somente como uma prática artística que é inclusive geradora de renda (principalmente no caso dos shipibo-conibo), mas antes, estão relacionados com aspectos sociais e rituais do grupo, com processos de cura e visão de mundo. No caso dos shipibo, sua ligação com o consumo ritual da ayahuasca não somente os explica como auxiliou para que os *kene* passassem por um processo de patrimonialização. A associação entre plantas e grafismos possibilitou a declaração em paralelo do desenho shipibo-conibo e do uso tradicional da ayahuasca como patrimônio

²¹ Informações encontradas no site “Povos Indígenas no Brasil”: <http://pib.socioambiental.org/> _Acessado em 26 de maio de 2015.

imaterial do Peru em 2008 (BELAUNDE, 2012).

Dentro da morfologia social de ambos, quem desenha, pinta ou borda os *kene* são as mulheres, porque os recebem da Anaconda (jiboia), a cobra-mãe, representada como a grande mãe dos humanos. Os homens, por sua vez, participam dos rituais xamânicos com a ayahuasca e outras “plantas de poder” e auxiliados pela mesma cobra e por outros animais e seres sagrados, fazem suas viagens e travam suas batalhas espirituais. É importante dizer que nos dois casos, a ingestão da ayahuasca não é exclusivamente masculina, embora seja predominantemente feita por esse gênero (BELAUNDE, 2012; LAGROU, 1991). Além disso, observa-se que tanto as detentoras do desenho kaxinawá, quanto à shipibo-conibo fazem uso de outra substância para “curar os olhos” e ajudar a “ver diseños en sus pensamientos” (BELAUNDE, 2012, p.127). “Sananga” para as primeiras e “piri piri” para as segundas, essas plantas em forma de colírio são essenciais para que os *kene* sejam mais do que cópias de desenhos de outras mulheres e sejam de fato manifestações da Anaconda em forma de vegetal.

Os desenhos de ambos servem para ornamentar, mas, sobretudo, têm a função terapêutica de envolver os corpos e objetos, funcionam como redes, que se recebidas dos seres bons são alegres, coloridas e curam, do contrário se tornam opacas causando enfermidade e morte. Segundo Lagrou, a arte gráfica dos kaxinawá propicia uma “reflexão sobre a corporalidade das coisas, formas e suas fronteiras, unidas no ritual por um desenho infinito que sugere uma continuidade invisível, uma presença yuxin²² por toda parte” (1991, p. 128).

É interessante observar que, embora os *kene* nem sempre sejam produções visionárias da ayahuasca (atualmente existem homens shipibo, especialmente os mais jovens, que os produzem, portanto pode ser que sejam), estão intimamente ligados com todo o sistema xamânico que o circunscreve. Tanto as visões imateriais das experiências com as “plantas de poder”, quanto os desenhos materiais que adornam os objetos vendidos pelas mulheres são variações da mesma técnica de visualização de desenhos e que, cada vez mais, tem papel fundamental na economia comercial desse grupo, principalmente no âmbito do mercado do turismo xamânico.

Da mesma forma, a patrimonialização dos *kene* traz consigo a relação entre plantas, artes plásticas, práticas terapêuticas, cosmologia e métodos de aprendizagem, ou seja, “sitúan el *kené* en un dominio más amplio que el estético” (BELAUNDE, 2012,

²² Espiritual, força vital.

p. 130). Segundo Lagrou (1991, p.127), os desenhos kaxinawá nunca estão desligados da superfície que os abriga, portanto, não há surpresa na compreensão dos *kene* para muito além de sua dimensão pictórica. A arte, portanto, não transmite mensagem universal, mas fala da organização social, das construções de gênero, dos sistemas de classificação e cosmovisão, não podendo, portanto, ser apreendida como representação, como reflexo da sociedade e da cultura e sim *como* cultura.

O reconhecimento oficial das epistemologias indígenas, como o ocorrido em 2008 com os *kene* dos shipibo-conibo, oferecem a oportunidade de uma virada epistemológica, no sentido de não mais entendermos suas práticas estéticas e terapêuticas como objeto de estudo, e sim, sobretudo, como fonte de conhecimento e transmissão (BELAUNDE, 2012).

Os Huicholes, por sua vez, são uma etnia que vivencia esteticamente a experiência com os vegetais mágicos no México.

Figura 11 – arte Huichol



Fonte: <http://artoftheindians.com>

Desenvolvem assim desenhos coloridos inspirados pela sua relação com o cacto peiote (as cinco esferas verdes que se veem no desenho acima), nos quais além deste também são recorrentes a figura da “milpa” (uma espécie de milho), do veado, da águia e da serpente. Todos estes elementos são participantes do universo ritual huichol, e por isso, os desenhos são considerados orações permanentes (LUMHOLTZ, 1986 apud GEIST, 1990).

A arte huichol é produto da imensa capacidade artística desse grupo e que se torna mais popular com o passar dos anos, fenômeno que, assim como a arte shipibonibo, adquire contornos econômicos e plurais no sentido cultural, sugerindo uma contemporaneização das práticas tradicionais. Nesses processos dinâmicos, são muitas vezes incorporadas outras figuras, consideradas ocidentais, como cachorros, gatos e mariposas. Há, contudo, um constante jogo de legitimação dentro dos itinerários comerciais, no qual são manipulados os discursos autorizados a validar ou não os produtos (bordados, porcelanas e outros artefatos) que levam desenhos huichol, de acordo com os elementos “tradicionais” ou “aculturados” (GEIST, 1990).

CAPÍTULO 2: EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS DO NEOXAMANISMO

Incorporando o jaguar

na escada do vento
o sonho
folha que cura
pequeno exu que
dança extático

o garoto ataca planícies
em debandada
é o coração do jaguar
na ponta de fogo
do diamante
deus rapinante
piratas que
gritam no horizonte
amando sobre a
terra nua
garras à mostra
no fundo azul da
floresta
amigo de todos os deuses
(Roberto Piva, *Ciclones*)

Dentro da reflexão acerca do efeito das substâncias psicoativas, as questões relativas ao fenômeno da consciência despontam como foco, tanto do ponto de vista das abordagens científicas, quanto das filosóficas, religiosas e artísticas. Os estados não ordinários de consciência (ENOCS) representam, assim, o paradigma mais importante da intensa experiência cultural humana, que é sua interação com as “plantas de poder”, o que a transforma em “objeto de devoção extática, de fascinação estética e de inquietação espiritual” (CARNEIRO, 2005, p.52).

No caso particular da ayahuasca, a “miração”, efeito que fundamenta a experiência, é também o que prepondera na reflexão sobre as possibilidades estéticas do uso da bebida, sobretudo por ter um conteúdo visual sofisticado e por não ser somente uma sequência de visões. Segundo Brissac (1999, p.19), ela é uma “experiência totalizante”, “uma vivência sinestésica”, na qual os participantes são sensibilizados nas dimensões “estéticas e afetivo-sentimentais”. Apesar disso, não é correto afirmar que as experiências visionárias sejam simples manifestações imaginárias, sem sentido ou força social, pois são vividas dentro do ritual enquanto corpo, mente e arte, interagindo dialeticamente com os aspectos sociais do ambiente de existência concreta

(MONTEIRO DA SILVA, 1983, p. 64).

A maioria dos indivíduos que experimentam a ayahuasca, guardam esse momento de intensa sinestesia e imersão nas imagens para si, outros expõem em quadros, muros, formatos digitais, etc. A prática de materializar as imagens e sensações provocadas pela ayahuasca remonta a tradições muito antigas, bem como o próprio xamanismo em si. Para falar sobre neoxamanismo, portanto, primeiramente há que se aprofundar mais na prática do xamanismo, ou seja, compreender as relações que as tradições ameríndias estabelecem com as “plantas de poder”, especialmente com o chá ayahuasca.

A definição de xamanismo mais comum é atribuída geralmente à Eliade, a qual remete à religião arcaica originada na Sibéria e difundida nas culturas do Círculo Ártico (LANGDON, 2010). Xamã seria então a palavra utilizada pelos povos siberianos para designar uma grande variedade de indivíduos conhecidos por outras culturas como bruxos, feiticeiros, curandeiros, magos, mágicos e videntes (BRAGA, 2010), sendo a prática do xamanismo então, a prática mística atribuída aos mesmos.

Outra definição interessante é a de Gramacho e Gramacho (2002), cuja noção de xamanismo se pauta menos na prática do xamã e mais numa vivência possível a todos: “Xamanismo é um estado de consciência, encontrado em todas as épocas, desde o surgimento do primeiro homem sobre a face da Mãe Terra, desenvolvido para compreender o meio ambiente e viver pacífica e harmonicamente com ele.” (p. 13).

Como já citado, a ayahuasca é um chá presente no sistema xamânico de mais de 70 grupos indígenas, incluindo os que estão no território brasileiro, de tronco linguístico Pano, Tukano e Aruák. Os grupos de língua Pano se estendem pela Amazônia, nas regiões de fronteira com o Peru e Bolívia, nos estados do Acre e Rondônia, e também no Amazonas. Já os Tukano estão presentes somente no Amazonas, enquanto os Aruák nos estados de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Roraima, Amazonas, Amapá e Acre.

Estes povos compartilham uma filosofia da natureza, a qual identifica diversos espíritos encarnados em pessoas, animais e plantas, os quais só o xamã tem a capacidade de ver e de se transformar neles (ALMEIDA, 2004, p.16). A ayahuasca, por sua vez é um instrumento que auxilia na visão desse mundo espiritual presente na natureza e conseqüentemente na forma de lidar com ele, dialogar, curar os males causados por desequilíbrios, compreender a vida.

Para perceber a existência de *yuxin* do mundo, os Kaxinawá utilizam o *nixi pae*, para entrar em contato com os *yoshi*, os Yawanawá tomam *shori*, para criar uma ilusão

de unidade social entre estranhos, causada pela exogamia, os Sharanawa usam *ondi*, para se comunicar com os mortos e os espíritos, os Marubo ingerem *oni*. Nas famílias Aruák e Tukano, a relação com o mundo espiritual também é observada: o *kamarampi* está ligado à ideia de imortalidade para os Ashaninka, para os Piro revela o mundo como ele é vivido pelos “seres poderosos”, para os Machiguenga ajuda o xamã a afastar a influência maligna dos mortos, demônios e inimigos, já para os Makuna, a principal função do *kahi ide* é diagnosticar as causas de doença e o destino pós-morte, e para os Cubeo, tomar *mihi* é como retornar à infância e até para o mundo antes da humanidade. Entre os Desana, o *gahpi* proporciona o encontro das almas dos xamãs, onde eles discutem as necessidades de cada um, enquanto que para os Barasana, o *He ohekoa* os transporta para seu estado ancestral (LUZ, 2004)²³.

É interessante observar que a prática de ingerir a bebida psicoativa não ocorre exatamente por prazer, e sim pela experiência total, pela vasta gama de sensações que proporciona (REICHEL-DOLMATOFF, 1976). Segundo Luz, para todos os grupos contemplados, o uso da ayahuasca está ligado ao destino *post mortem*, a parte espiritual do ser, separada e independente do corpo. O cipó, assim como outras plantas como o tabaco, proporciona o conhecimento e o poder à parte espiritual de cada ser, o que possibilitará sua sobrevivência após a morte do corpo.

É interessante observar que, pela ciência dos grupos indígenas, é o cipó (mariri) o responsável por esse aspecto pedagógico e epistemológico propiciado pela experiência em outro estado de consciência, enquanto que para a ciência dos laboratórios, a DMT, princípio ativo que causaria visões, está presente na folha (chacrona). No entanto, como afirma Joanna Overing, “o cientista, o artista, o narrador de mitos, o historiador e o xamã curador estão fazendo, em larga medida, a mesma coisa em sua construção de versões de mundos” (1994, p. 84). O que torna o mundo interessante para a antropologia é que, por exemplo, na política de atualização das tradições empreendida pelo neoxamanismo, há justamente a mistura dos diferentes fatos de que são feitos estes mundos, envolvendo tanto poderosos deuses, quanto átomos e moléculas.

Dentro da cosmologia e do discurso dos grupos que se utilizam da ayahuasca, o transe causado por ela é interpretado como o mundo “verdadeiro” e que é preciso apenas adentrá-lo através de uma planta de poder. O status de “verdade” atribuído às

²³ As palavras *yuxin* e *yoshi* são os nomes kaxinawá e yawanawá para espírito, enquanto que *nixi pae*, *shori*, *ondi*, *oni*, *kamarampi*, *kahi ide*, *mihi*, *gahpi* e *He ohekoa* são os termos das etnias citadas para designar a bebida ayahuasca.

“mirações” da ayahuasca, observado por diversos pesquisadores, é um padrão no discurso de todos os grupos e Pedro Luz (2004, p.63) observa que

Se o mundo no cotidiano tem um aspecto, este é transitório e ilusório; a verdadeira aparência da realidade é aquela que é percebida sob o efeito da Banisteriopsis caapi pelo espírito. É a planta que revela as coisas como elas realmente são, sua essência – e neste aspecto verdadeiro todas as coisas são iguais, são espíritos e espíritos humanos, ou melhor, tem aspecto humano, mas são mais do que homens, são seres poderosos, transcendem a temporalidade vivendo na eternidade, num espaço próprio que, no entanto, abarca todos os espaços, uma vez que de lá tudo se vê e lá tudo se sabe.

Sangirardi Jr. também afirma que “o mundo verdadeiro não é este de todo dia, na taba e na floresta. A realidade está no mundo iridescente e nimbado de azul, povoado de fantasmas e revelações. O mundo que nasce da planta miraculosa” (1983, p. 176). A intensidade experimentada por muitos dos que vivenciaram a experiência com o chá, principalmente nos tempos da emergência da contracultura, nos anos 60, e em seus desdobramentos na cultura *new age*, nas duas décadas posteriores, conduziu a ayahuasca e outras “plantas de poder”, a novos cenários e possibilidades.

A tentativa de recuperar a força e a unidade da “liminaridade” tradicional, usando o famoso conceito de Turner (1969), lançou os aportes conceituais para a Nova Era, principalmente no que concerne às medicinas e religiões alternativas, preocupações ecológicas e “novos” estilos de vida. Utilizo as aspas justamente porque a novidade, nesse caso, nada mais era do que a retomada de um estilo de vida antigo, ancestral, tradicional, nativo, original, pautado numa ideia de comunidade mais orgânica. Para tanto, passar um tempo na floresta foi a forma que os filhos da contracultura encontraram de se reconectar com esse passado perdido. Buscando o exemplo indígena, dentro desse “misticismo ecológico” (SOIBELMAN, 2008) encontraram também as religiões que nasceram nas fronteiras entre o pensamento indígena e o catolicismo caboclo.

Sendo assim, os jovens que passaram pela Colônia 5000 e pelo Céu do Mapiá (sedes do Santo Daime no Acre) entre o fim da década de 70 e o começo da década de 80, voltaram para os centros urbanos das regiões sul e sudeste, principalmente, e deram seguimento ao movimento da Nova Era, tanto abrindo filiais das igrejas do Santo Daime, quanto dando continuidade ao experimentalismo religioso, buscando não uma

religião, mas uma religiosidade e assim construindo novas e inéditas alternativas do uso da ayahuasca.

Esses novos usos urbanos conservaram alguns elementos e incorporaram outros, cada vez mais diversos. Surgem assim, possibilidades de trabalho com a bebida coincidindo com outras práticas psicoterapêuticas, próprias do universo *New Age*, os quais podem ser chamados de “neo-ayahuasqueiros” (LABATE, 2000). A incidência desse tipo de fenômeno nos centros urbanos brasileiros deve ser interpretada à luz de uma visão mais ampla acerca dos processos pelos quais a modernidade se apresenta no Brasil.

Um ponto de partida interessante é o que nos oferece o conceito de *nova consciência religiosa*, um tipo de experimentalismo cultural e religioso empreendido por camadas médias intelectualizadas das grandes metrópoles urbanas, o qual seria “a realização, talvez mais rigorosa e radical, da experiência religiosa moderna (...) parecer, afinal, o último *avatar* do “racionalismo moderno ocidental” ou a expressão mais radical de um de seus efeitos mais significativos” (SOARES, 1994, p. 211). Assim, se constituíram os Novos Movimentos Religiosos (NMRs), ligados à crise das identidades religiosas tradicionais, bem como ao seu poder de determinação da vida individual. (HERVIEU-LÉGER, 2008).

Já na década de 70 surgiram na literatura e cultura pop, ícones como, Carlos Castañeda e William Burroughs, os quais influenciaram a geração daquela época com seus depoimentos sobre experimentações da mente, através do uso de substâncias psicoativas. O processo de abertura política no Brasil auxilia nesse processo, bem como o contraditório processo de perda de espaço significativo no campo religioso brasileiro por parte da Igreja Católica, coincidente com um efervescente pluralismo cristão, somado às novas alternativas religiosas baseadas no esoterismo *New Age* (ASSIS e ROSAS, 2012). Freston (2009 apud ASSIS e LABATE, 2014) também afirma esse movimento, a partir da emergência de uma espiritualidade de cunho esotérico e não institucional entre as classes médias, assim como foi proposto por Soares.

A Nova Era pode ser definida como “um complexo religioso enraizado em tradições esotéricas ocidentais combinado com material religioso e cultural de fontes e locais diversos, tais como a China, a Índia e as religiosidades indígenas” (BEYER, 2006 apud ASSIS e LABATE, 2014, p. 17). Está contida nela a crença de que todas as religiões são apenas versões de uma espiritualidade universal e que essa unidade deve ser restaurada para o bem da Terra, o que se assemelha bastante aos valores da

contracultura nascidos na década de 1960, como o ambientalismo, a busca por experiências místicas e a aversão ao industrialismo e ao consumismo.

As práticas denominadas de “neoxamânicas”, portanto, estão inseridas nesse contexto. Procurando recuperar as tradições ameríndias, muitas vezes aliando-se à de outras populações tradicionais do mundo, juntamente com práticas espirituais de diferentes épocas, normalmente são conduzidas por um indivíduo ou grupo urbano, o qual teve experiências formadoras junto a xamãs indígenas. No país, existem centenas de lugares em que estas experiências são oferecidas, tanto em meio ao cenário urbano, quanto em áreas mais afastadas, mas de fácil acesso ao público da cidade. Normalmente, é estabelecido um valor de “investimento” para essas “vivências” que podem durar de algumas horas até vários dias e que são restritas a um número de vagas estipulado de acordo com o espaço, tempo e condições para que sejam realizados os diferentes rituais.

Assim, encontram-se centros terapêuticos que fazem utilizações variadas da ayahuasca, desde a recuperação de moradores de rua e usuários de drogas, até meditação de Osho, passando por terapias vinculadas a florais, preparação voltada para músicos e atores de teatro, terreiros de candomblé, entre outros.

Todas essas modalidades atingiram notoriedade no resto do mundo, seja pela instalação de sedes religiosas em diversos países, seja pelo turismo xamânico que se estabeleceu em comunidades rurais e indígenas, principalmente no Peru, e que, por sua vez, está interligado com uma rede ampla de conhecimentos e práticas esotéricas que circulam pelos continentes, através dos xamãs urbanos e dos viajantes que buscam por experiências de transcendência. A *hibridação cultural*, responsável pela existência de lugares e práticas como estas, evidencia que a modernidade, ou a pós-modernidade, materializadas pela expansão urbana, fazem com que não haja relação exclusiva entre território e identidade. (CANCLINI, 1989).

Tal diversidade de uso, representada também numericamente pela grande disseminação em todas as regiões do país, é mais bem compreendida se pensarmos que o indivíduo urbano tem em seu horizonte amplas possibilidades de “utilização dos diferentes sistemas simbólicos e seus entrecruzamentos para o conhecimento de si” (SCHWADE, 2006, p.11). O adepto de tais práticas segue caminho semelhante aos indivíduos descritos por Gilberto Velho, quando este analisa o estilo de vida das camadas médias urbanas (1986; 1998), que se por um lado, em sua pesquisa se restringiu ao universo carioca, por outro é capaz de demonstrar uma tendência vista em

outros centros urbanos brasileiros, na mesma época. O *ethos* do indivíduo médio, o qual o autor revelou tem grandes semelhanças com o que se apresentava nos grupos que Beatriz Labate (2000) pesquisou para sua dissertação sobre os novos usos da ayahuasca, e que estão todos fora do Rio de Janeiro. Portanto, admite-se aqui, que o estilo de vida associado a um projeto de autoconhecimento, através da busca por experiências do divã ou do LSD, como problematizado por Velho, seja encontrado nas camadas médias brasileiras de qualquer grande cidade, a qual possua um alto nível de complexidade e heterogeneidade.

A análise de Velho explicita de forma mais enfática o interesse por substâncias, na época denominadas “tóxicos”, as quais seriam veículos de uma compreensão sobre si mesmo (substitutivas ou complementares à psicanálise), bem como de propulsores de criatividade e sensibilidade (1977; 1998). Juntemos as duas pesquisas e nos depararemos com o sujeito de causa e consequência dessas modalidades urbanas de consumo de ayahuasca, nascidas a partir dos anos 80, as quais rejeitam os modelos religiosos tradicionais em que estão inseridas também as religiões ayahuasqueiras já citadas, mas não pretendem tomar o lugar daquele que faz um uso “profano” das substâncias psicoativas.

A seguir apresento trechos de entrevista, obras e análises a respeito da trajetória artística dos interlocutores, Rodrigo e Costa.

2.1 - Rodrigo e as etnias da mata

Figura 12 – imagem de introdução da série “Etnias da Mata”, colagem digital.



Fonte: <https://www.behance.net/rodrigofcx>. Acessado em 12/11/2013

Rodrigo Fernandes é um jovem de classe média, tem 21 anos, e mora em Natal, Rio Grande do Norte. Formado em Design Gráfico, pinta quadros, muros e desenvolve trabalhos de arte digital sob a assinatura de “RFCX”. É um artista que apresenta em seu portfólio uma diversidade de trabalhos e exposições, tanto no que concerne à técnica, quanto aos temas e objetivos. Sua criação se perpetua através de trabalhos exclusivamente seus, mas também por vias coletivas, como é o caso de seus projetos artísticos com o Coletivo Aboio, que conta com mais duas participantes.

A escolha de Rodrigo como interlocutor para a pesquisa tem como motivação, não só a proximidade espacial e pessoal com ele, mas também por entender que sua trajetória e sua arte podem revelar de forma bastante interessante, as relações entre a experiência com a ayahuasca e a arte. Primeiramente, é preciso deixar claro que aqui, não interessa procurar em seus desenhos, os indícios de uma filiação exclusiva às doutrinas atreladas à bebida, e sim tentar interpretar o sistema de significação que o autor cria para si mesmo, quando se vale de diferentes símbolos para transformar em imagem, o que está em seu pensamento.

Depois de estabelecer um contato por uma rede social da Internet, em outubro de 2013 estabeleceu-se o primeiro contato pessoal com Rodrigo, em sua exposição “Etnias da Mata”, numa galeria de arte em Natal. Na época, seu nome na rede social era “Rodrigo Poti”, em referência à etnia indígena potiguar. Perguntado sobre a relação de

sua obra com a ayahuasca, o artista disse que foi a bebida que o levou à aproximação com o estudo das etnias indígenas e por sua vez ao desenvolvimento de seu trabalho gráfico, ali exposto.

Considerava que a inspiração se deu de forma indireta, mas determinante, porque segundo ele “foi a experiência xamânica que o levou ao tema da floresta”. A forma indireta com a qual se refere a esse processo pode ser fruto de uma comparação que fez logo adiante, quando cita outro artista, Tiago Tosh, o qual faria um trabalho de mensagem direta, de “popularização do daime na cidade”, no qual estão presentes imagens das plantas e de fundadores de algumas religiões, como Mestre Irineu.

Após conversarmos sobre alguns quadros, Rodrigo me mostrou uma ilustração que estava fazendo, baseado num hinário que conhecia do Santo Daime. Na época, disse que havia frequentado um centro xamânico chamado por ele de “Flecha”, localizado em Canoa Quebrada, no Ceará, ao qual se referia como uma “pajelança”, e que também ia ao Céu da Arquinha, um centro do Santo Daime (ICEFLU), em Tabatinga, Rio Grande do Norte. Ao citar ambos os lugares, ele fez uma apreciação comparativa entre eles, ressaltando a sua preferência pelo trabalho de “pajelança” e afirmando que, apesar de gostar do pessoal da Arquinha, considerava um trabalho muito forte, no qual “a energia era toda direcionada para um sentido só”.

Um dado interessante é que, eu estava na cidade para participar da seleção de mestrado em Antropologia Social na UFRN, e ele, ao saber disso, confidenciou que pretendia também fazer mestrado na área, pois estava muito animado com o estudo das etnias e do transe xamânico.

Em meu encontro com o artista, em maio de 2014, ele reiterou que o contato com a bebida foi fundamental para o desenvolvimento de seu lado artístico, e deu ênfase para o campo da arte digital, como o mais influenciado pela experiência. Mostrou-se surpreso com a própria constatação, na medida em que uma prática vinculada à natureza, inspirou justamente a técnica menos “natural”, dentre as que utiliza. É interessante observar que, numa conversa com outro artista, ele afirmou que, “Sem dúvida a arte digital é a que mais se aproxima das “mirações” pela luminosidade, movimento, submersão”²⁴.

Com relação à dicotomia entre trabalhos manuais e digitais, se considerarmos que a tecnologia é a evolução das técnicas especializadas das artes e ofícios, e não

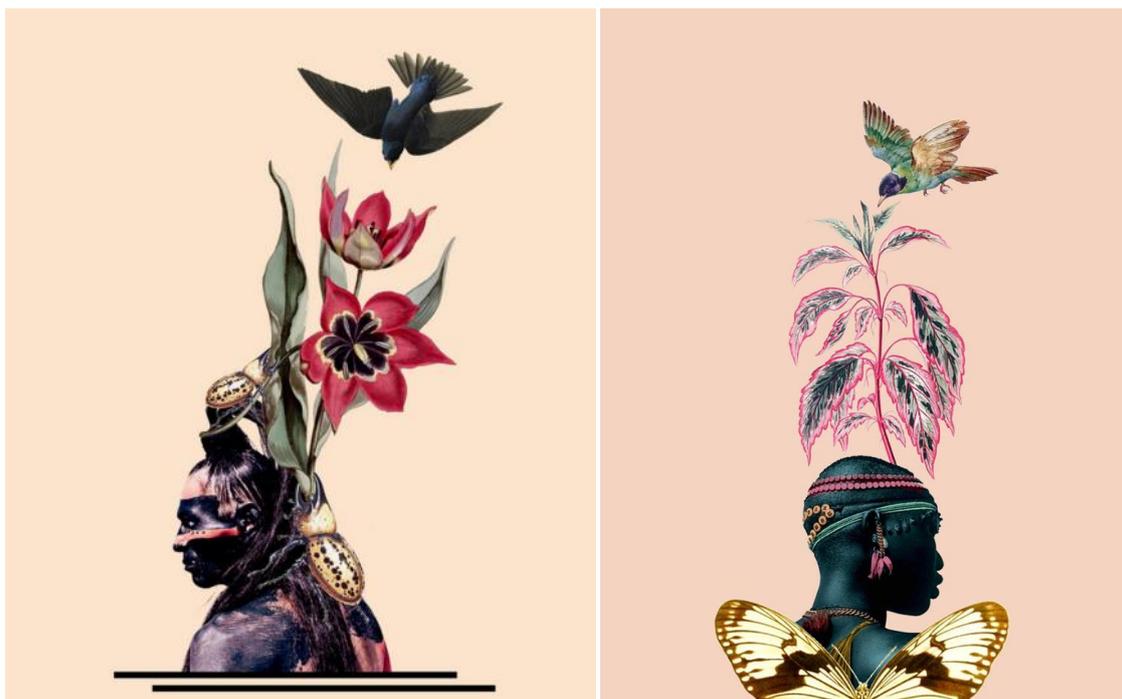
²⁴ José Eliezer Mikosz, em comunicação via internet, no dia 4 de dezembro de 2013.

somente a técnica quando integrada à ciência, vamos fugir da perversidade da inversão do modelo epistemológico inicial da filosofia, o qual determina a independência da teoria em relação à utilidade e ao antropocentrismo (STIEGLER, 1994, p. 146), e, sobretudo, perceber a arte em si como tecnológica, ainda que não apoiada em instrumentos não-humanos.

Também é interessante notar uma aproximação entre as experiências estéticas multissensoriais da contemporaneidade, através dos meios audiovisuais imersivos e o uso de plantas psicoativas pelas culturas xamânicas, que ao serem capazes de “maravilhar a mente e metamorfosear o corpo”, são também chave para a “comunicação com os conhecimentos comuns a toda humanidade”, da mesma forma que a comunicação interativa, rizomática e expandida da pós-modernidade tecnológica (VILLALTA, 2010, p. 59).

Abaixo estão imagens que compõem a série de arte digital “És a minha luz”, de 2013, ano em que Rodrigo estava bastante próximo do universo simbólico da ayahuasca. Segundo ele, em entrevista feita em dezembro de 2015, essa foi uma de suas primeiras construções mais minimalistas graficamente e que carrega significados muito fortes para ele, algo como uma representação de sua “carga espiritual”, cujos elementos advindos de seu primeiro contato com o xamanismo indígena se unem à iniciação dentro do candomblé. Nesse sentido, os elementos encontrados nesta série correspondem ao universo “indígena, negro, da floresta, das oferendas, dos búzios africanos”, com ele aponta.

Figura 13 e 14 – imagens da série “És a minha luz”, recorte e colagem digital, 2013.



Fonte: <https://www.behance.net/rodrigofcx>. Acessado em 12/11/2013

Observam-se nessas duas imagens, elementos vegetais saindo da cabeça de duas figuras humanas, as quais pelos seus acessórios, demonstram ser membros de etnias não ocidentais, algo que Rodrigo trabalha constantemente, num sentido de valorização das culturas autóctones. Em ambas aparecem pássaros voando em direção às folhas e flores que brotam das cabeças. Para além da óbvia referência ao “mundo da natureza”, através da representação de folhagens e animais, algo recorrente na arte de todos os interlocutores, é possível estabelecer conexões mais específicas: em uma rápida pesquisa na internet vê-se que a espécie de pássaro beija-flor é constantemente citada nos hinos daimistas, bem como a ideia de plantas crescendo a partir do corpo humano, e, sobretudo, na cabeça, revelam uma conexão homem-planta que é própria da experiência com a ayahuasca.

Segundo o artista, a planta que brota da cabeça do guerreiro surge como algo que brota dele mesmo e que traz uma “força” delicada, mas ao mesmo tempo forte, que se contrasta com os outros elementos. O pássaro, por sua vez, também vem como “algo divino, que deposita algo dentro dessa força, trazendo mais força”, ou ainda “um depósito de força”, a “união do físico e do espírito”. Ele ressalta ainda que a natureza para ele, representada através da combinação de elementos da fauna e da flora, é linda, delicada, mas muito forte, muito cheia de poder.

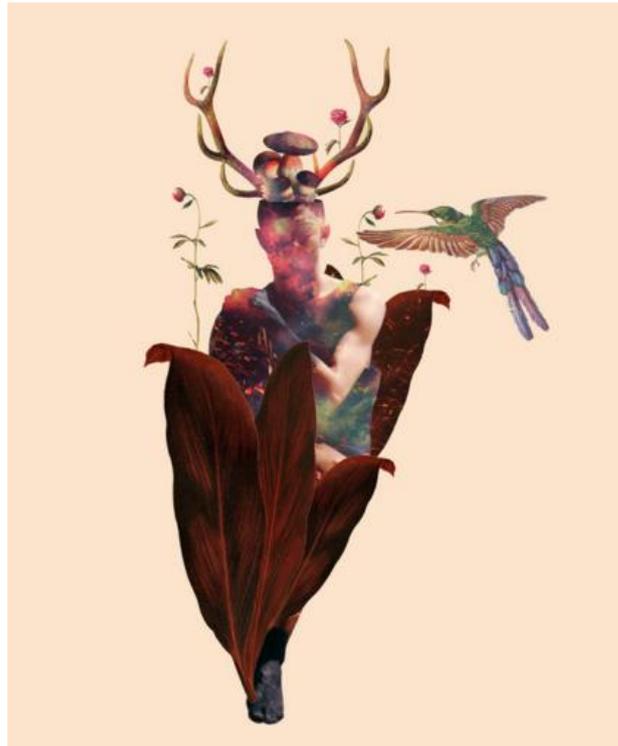
É possível perceber então, que da mesma forma que os daimistas (assim como outras religiões) enxergam o pássaro como um ser dotado de divindade, de um poder espiritual único, Rodrigo também utiliza a figura da ave como um elemento de integração entre homem e espírito.

Já na segunda imagem, vê-se uma figura feminina, a qual segundo Rodrigo tem o mesmo significado que a anterior, mas que remete a algo mais “alucinógeno”, pois a planta que sai de sua cabeça tem essas cores porque remete “mais à questão da força sobrenatural que a flora tem”, indicando uma relação direta com a ayahuasca quando fala:

isso está muito agregado também à questão da ayahuasca, de sair todo esse poder espiritual pela cabeça e eu tentei representar com essa planta, isso, esse poder astral com essas cores que me trazem essa coisa de... Em muitos momentos que eu estive em processos de trabalho com a bebida sagrada essas cores foram muito predominantes (Rodrigo, entrevista em dezembro de 2015).

A presença da borboleta pode ser compreendida como uma expressão de seu próprio processo de conhecimento em relação ao xamanismo e ao universo étnico ao qual ele se liga, através do seu contato com as “plantas de poder”. Rodrigo diz que colocou esse inseto por ver nele algo muito espiritual, “que transita e se renova e se transforma”. Em que medida então a figura do “borboleta” não seria ele próprio em sua trajetória espiritual e artística, as quais percorrem diversos caminhos e mesclam saberes e imagens de vários sistemas de crenças e vivências?

Figura 15 – imagem da série “És minha luz”, recorte e colagem digital, 2013.



Fonte: <https://www.behance.net/rodrigofcx>. Acessado em 12/11/2013

A imagem acima, última da série traz o próprio artista numa espécie de nascimento de dentro de uma flor. Segundo Rodrigo, na mesma entrevista em dezembro de 2015,

essa foto sou eu, uma amiga fez um ensaio meu e eu utilizei ela, colocando a textura dentro de mim, em algo que eu acho que me representa muito que é algo espiritual, essa textura meio cósmica, e um pouco mais pra direita, onde eu to segurando a mão, um fogo, uma explosão assim de energia e que é uma coisa muito quente. Isso tem muito da ayahuasca, essa tem muito da ayahuasca, muita da força da floresta. Eu coloquei na cabeça os cogumelos porque era um momento que eu tava de expansão mesmo, e a bebida fez muito parte disso então quis representar isso.

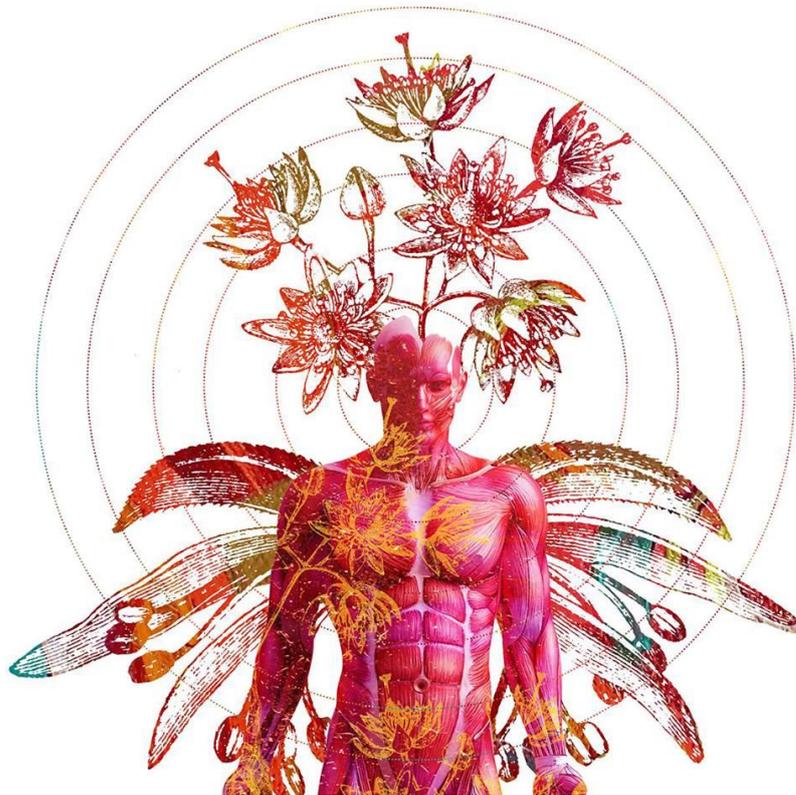
Como aponta Gadamer (1996), a experiência da arte significa um encontro com nós mesmos, algo que fala de forma mais imediata e respira uma familiaridade tanta que sugere nenhuma distância entre nós e ela. Nesse sentido, o artista ultrapassa qualquer fronteira entre criador e criação, entre o eu e a imagem. Desrespeita antes os limites entre o ser humano e as plantas e animais, quando de si faz nascerem cogumelos e chifres. Como um contínuo prolongamento de seu corpo através do mundo natural da fauna e flora, sentiu-se e manifestou tal união nesta colagem digital. A sacralização da

natureza enfim acaba por se tornar a sacralização de si mesmo, seguindo a linha Nova Era de pensamento.

Ao incluir os elementos da rosa e dos cogumelos, Rodrigo não só dá continuidade ao padrão híbrido vegetal-animal-humano, como adiciona outros tipos de enteógenos utilizados em rituais e faz uma referência direta ao chá em questão, através da simbologia da rosa. No quinto capítulo abordarei com mais profundidade a figura da rosa, mas por hora é preciso apenas registrar que ela é um símbolo da ayahuasca para os adeptos da UDV.

A ideia de que a ayahuasca seja uma substância hierobotânica, ou seja, que sofra uma sacralização, torna sua existência divina e dotada de interação mágica com os humanos. Mais do que isso, nos sistemas de pensamento xamânicos, as plantas são seres dotados de consciência, o que significa que tal interação se dá no nível de duas consciências, dois agentes, dois sujeitos e não através de uma relação de consumo sujeito-objeto. Na imagem abaixo, cujo nome é “Ayahuasca”, é possível identificar um processo de transmutação homem-planta feito pelo artista, revelando assim seu entendimento do que foi sua experiência com o enteógeno.

Figura 16 – “Ayahuasca”, recorte e colagem digital, 2012.



Fonte: <https://www.behance.net/rodrigofcx>. Acessado em 12/11/2013

Na série “Estudos da mente humana e suas etnias”, de 2012, momento em que Rodrigo entrava em contato com enteógenos, identifica-se o despertar de seu interesse pelo estudo dos efeitos visuais dos mesmos na mente individual e na cultura dos grupos.

Figura 17 e 18 – imagens da série “Estudos da mente humana e suas etnias”, recorte e colagem digital, 2012.



Fonte: página do Facebook do artista acessada em 12/11/2013

As duas imagens estão disponíveis em sua página no Facebook com as seguintes legendas respectivamente: “É possível decifrar a mente humana?” e “O respeito pelas diferentes classes étnicas se encontra no brilho da simplicidade. Aos amigos de raça, cores, brilhos e encantos, vocês me inspiram!” (Rodrigo Fernandes, página do Facebook acessada em 12/11/2013).

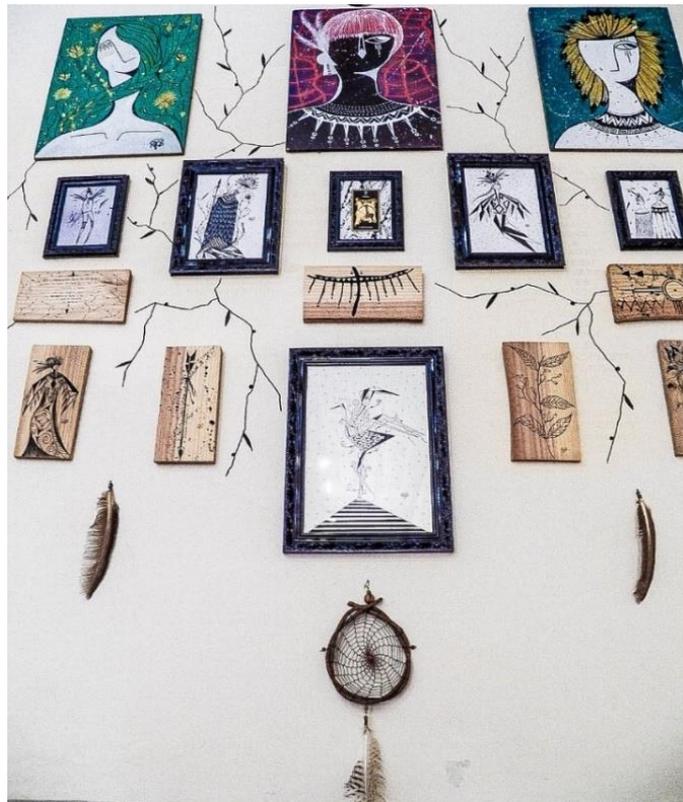
Em ambas observam-se padrões geométricos coloridos semelhantes, preenchendo ou saindo de cabeças humanas. A prevalência do humano em forma de cabeça/cérebro/mente indica, mais uma vez, o interesse de Rodrigo pelos mistérios da mente e pela agência de substâncias psicoativas na mesma. Como já foi dito, Rodrigo cogitou estudar antropologicamente as visões causadas pelos enteógenos.

No mesmo sentido, as figuras geométricas que aparecem nestes trabalhos lembram bastante as que são vistas na primeira fase dos ENOC e que constituem, de

certa forma, um padrão da experiência com a ayahuasca (e outros enteógenos) em seu início.

Dentre os trabalhos “orgânicos”, como ele chamou na primeira entrevista, em 2013, ou seja, os que seriam executados de forma manual e sem ajuda de ferramentas digitais, Rodrigo destacou que na exposição “Uma parte de nós”, realizada pelo Coletivo Aboio na Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte em 2013, existe uma obra que faz referência direta aos ingredientes da ayahuasca, o mariri e a chacrona.

Figura 19 – foto da Exposição “Uma parte de nós”, 2013.



Fonte: fornecida pelo artista.

O quadro que interessa particularmente é este abaixo, que contém um desenho da chacrona, arbusto do qual são utilizadas as folhas para a preparação da ayahuasca, que leva também em sua composição clássica, o cipó chamado mariri ou jagube.

Figura 20 - Detalhe da foto da exposição



Foto editada por Gabrielle Dal Molin

Como já foi dito, o artista disse que nessa exposição ele adicionou esse pequeno quadro, porque a ayahuasca estava dentro dele naquele momento. O nome da exposição idealizada pelo trio evidencia que a composição artística que buscavam estaria muito ligada às suas buscas e experiências pessoais da época. Portanto, Rodrigo, em meio a outras imagens, faz questão de representar diretamente uma parte da ayahuasca, que era também uma parte dele. Segundo o artista, "era o que estava dentro de mim naquele momento, a ayahuasca". O verbo no passado contido nessa frase reapareceu algumas vezes em nossa primeira conversa e foi possível perceber que, de alguma forma, naquele momento, Rodrigo estava se sentindo mais distante da ayahuasca. "Quando eu estava no daime", começou a surgir em oposição ao seu sentimento de localização religiosa atual, ou seja, o candomblé.

A afirmação de uma aproximação com esse universo, que já havia sido constatado em outras conversas informais, dessa vez, se concretizou em maiores explicações sobre suas obrigações, e em relatos de sua relação com sua mãe de santo e seus orixás. Rodrigo, em um dado momento da entrevista de 2013, também se identifica como "juremeiro", "do catimbó", exaltando a proximidade com as práticas e estéticas religiosas do Nordeste.

Na imagem a seguir vemos uma referência direta ao universo religioso afro-brasileiro:

Figura 21 – imagem da série “És minha luz”, recorte e colagem digital, 2013.



Fonte: <https://www.behance.net/rodrigofcx>. Acessado em 12/11/2013

Segundo Rodrigo, a escolha por incluir estes elementos foi motivada por um “momento de expansão espiritual”, quando a entidade “Pena Branca” apareceu em sonho e se apresentou como sendo seu mestre. Afirma ainda que até então não entendia seu “lado indígena”, mas que aos poucos foi compreendendo a “união das questões indígenas, o xamanismo, o caboclo, que é a questão do índio, do negro, do negro dentro da mata, do índio dentro da mata e do que acontece dentro dessa mata” e dessa forma construindo a identidade visual de seu trabalho artístico.

As intersecções do sistema religioso ayahuasqueiro com o afro-brasileiro já são de conhecimento de quem se põe a investigar religiões como o Santo Daime (principalmente a linha ICEFLU), bem como outros ecletismos, como o “umbandaime”. Vemos assim que, apesar de ter dito que nunca participou de uma cerimônia ligada à jurema, em seu percurso religioso Rodrigo circula simbolicamente por esses universos ligados a um “vegetalismo nordestino” (LABATE, 2000, p.42), o qual está intimamente relacionado ao candomblé e à jurema.

É interessante observar que a entidade cabocla representada acima, “Pena Branca”, não faz parte do panteão do candomblé, e sim da umbanda, religião que

Rodrigo não diz ter frequentado. Contudo, em busca de terreiros de umbanda na cidade de Natal, me deparei com uma situação curiosa: adeptos do candomblé sempre me dizem que “não há umbanda no Rio Grande do Norte”, por saberem que eu sou paulista e diferenciarem a umbanda do Sudeste e a do Nordeste. Porém, em seguida, sempre completam que no estado o que sempre houve foram os cultos da jurema, o qual apresenta semelhanças com os ritos umbandistas²⁵. Dessa forma, pude inferir que a representação de símbolos indígenas (flechas), junto a referenciais caboclos (a figura do “Pena Branca”) é fruto do diálogo do artista com as diversas matrizes religiosas do Nordeste, diversidade esta que é representada no desenho abaixo.

Figura 22 - Obra coletiva: RFCX + Laura Pezzana, acrílica sobre madeira reutilizada, 80 x 100 cm, 2013.



Fonte: página do Facebook do artista acessada em 12/11/2013

Dessa vez, o universo indígena explorado é o da América do Norte, atestado pelo adereço da cabeça e pela legenda da foto em seu Facebook, “Aho”, saudação comumente utilizada em cerimônias do Fogo Sagrado no Brasil, e que remontam às tradições das etnias indígenas norte-americanas (OLIVEIRA, 2010). O artista sempre faz questão de enfatizar que seu percurso artístico acompanha um estudo antropológico e estético das mais diversas etnias do mundo. Dessa forma, é relevante notar que a descoberta da diversidade étnica, cuja variabilidade de elementos simbólicos lhe serve de matéria-prima para suas criações visuais, também funciona como aporte teórico para

²⁵ Pude observar tais semelhanças no filme “Encantarias”, do diretor potiguar Rodrigo Sena, no qual são documentados diversos terreiros de umbanda, candomblé e jurema da região metropolitana de Natal.

suas experimentações religiosas, tendo sido iniciada, inclusive, a partir de seu contato com a ayahuasca, embora, com o tempo, suas referências tenham se alicerçado menos nela e mais nas religiões afro-brasileiras.

Em seu discurso, portanto, foram aparecendo declarações de que havia “se encontrado” mais no candomblé, e que por outro lado, tinha a impressão de que “o daime já abriu muito, já mostrou muito, mas não achei assim especificamente nada que procurava no daime”. Contudo, estar imerso no candomblé não significa se fechar às outras possibilidades como vemos em um trecho de entrevista concedida em maio de 2014:

No livro que eu tô lendo, espírita, fala disso, tem os elementais, é uma subclasse de coisas que existem na natureza, os espíritos se utilizam disso para fazer várias coisas, e ele disse que existe Gabi, sereia, fadas, ninfa, e todas essas coisas existem, são energias que tão na natureza, a gente colocou nomes, mas não só isso... A ninfa executa um tipo de tarefa na natureza, então ela é uma energia presente na natureza, e ela faz isso. As sereias são energias que se encontram dentro do mar, todas energias.

A possibilidade de utilização deliberada de uma série de sistemas simbólicos visando o autoconhecimento (SCHWADE, 2006), aparece aqui materializada em um conjunto variado de simbologias que vai desde a prática de obrigações com seus orixás, até a leitura de livros espíritas, passando por um enorme campo místico que abarca seres mágicos, constituintes de diversas cosmologias pelo mundo.

As mudanças percebidas em sua fala não param aí. A despeito de sua primeira entrevista, na qual o artista constrói uma relação causal e linear entre a ayahuasca e o estudo das etnias indígenas, na segunda (maio de 2014), ele inverte a ordem e afirma que o estudo se iniciou antes do contato com o chá, e que por chegar às tribos que fazem uso no Brasil, ele sentiu vontade de experimentar. Nessa segunda entrevista, ele também esmiúça melhor o evento da primeira vez, no trecho que apresentamos a seguir:

Estudando a cultura indígena, faz parte. Aí vi os yawanawá, os kaxinawá, algumas etnias que eu usei, que tava nesse universo. Daí quando eu experimentei que foi interessante, porque eu tive a oportunidade de ir, conversei com o mestre da Eco Flecha da Mata, justamente sobre o meu projeto artístico, tenho vontade de fazer um estudo artístico sobre isso, queria experimentar isso, que isso é muito importante, até pela questão mesmo de viver, mas foi interessante a questão artística, até isso pra você, que foi a partir daí também que ele resolveu fazer a cerimônia. Porque eles não abrem a flecha. Eu acho

que um dos motivos foi esse. Porque a gente estava visitando e ia voltar. Eu, Sophia, Felipe levou a gente porque é meio fechado, ele não estava exercendo tanta atividade como tá hoje porque hoje é um centro mesmo de xamanismo.

Observa-se então que, diferente do dito anteriormente, houve uma única experiência nesse centro, e que esta foi direcionada para um fim instrumental, fato de que não há menção até então. Nesse sentido, podemos falar em um “projeto” (VELHO, 2013), numa busca consciente, pensada, e por isso, num vocabulário prévio, acessado pelo artista, que o possibilita de entrar em contato com essas vivências. Além disso, é pertinente pensar na questão do “turismo xamânico”, que se no Brasil, ainda não existe como categoria como no Peru, na prática, já se apresenta como uma realidade, em algumas localidades. Descolar-se para outro estado com a finalidade de participar de rituais da ayahuasca demonstra o paradoxo entre o desejo por um conteúdo tradicional e a apropriação moderna desse conteúdo através de uma forma particular, visando um objetivo individual. Nesse sentido, poderíamos dizer que, mesmo a Eco Flecha da Mata já é uma apropriação realizada a partir desse diálogo, característico das experiências religiosas contemporâneas.

Em outros trechos desta segunda entrevista, em 2014, há mais detalhes sobre a sua primeira experiência com a ayahuasca, que na verdade foram duas e que por isso, o artista também evidencia as diferenças que vê:

E eu estava muito nos brasileiros daí estava nesse lance da ayahuasca também. Vendo aí depois descobri as doutrinas e quis conhecer as doutrinas. Aí se abriu, na verdade assim, apareceu, eu conheci uma pessoa que pode me levar e aí me levou em Canoa Quebrada, que eu tomei no Céu da Flor da Canoa que é um dos maiores eu acho, daqui do Nordeste.

[...]

E daí foi um espanto porque eu estava no estudo indígena e estava já estudando ayahuasca assim, via na Internet todas as imagens, estudava as coisas assim de xamanismo, via toda essa coisa, via a questão da ayahuasca da bebida, queria provar, queria utilizar isso, porque eu queria desenvolver um projeto em cima disso, tanto que o primeiro edital que eu enviei para a Pinacoteca do Estado se chama “Xamanismo: conhecimento ancestral”. Foi minha primeira ideia de exposição que eu queria montar...

[...]

foi muito importante, a gente já tinha tomado daime, é um risco, porque foi no outro dia que a gente foi na flecha e ele convidou para fazer outra cerimônia. Mas daí eu disse que era importante para meu

desenvolvimento artístico e ele disse “fique aqui, eu faço com você”. Daí ele preparou tudo, música, foi muito interessante.

[...]

Daí eu tive outra ideia do daime, porque a primeira vez que eu tomei foi muito assustador porque eu tomei no daime né? Sabia, meu amigo falou, a gente vai tomar ayahuasca, mas ele não falou, eu não tinha estudo, tanto, sobre o que era o daime, sabia da parte do xamanismo, não sabia da doutrina do santo daime. Quando cheguei na igreja todos fardados, depois disso que eu estudei o mestre Irineu...

Na leitura desses trechos pode-se observar que há uma significação posterior à experiência e que lhe confere um dom mágico e extraordinário dentro de sua trajetória. Na medida em que tomar a ayahuasca dentro do ritual da Flecha foi tido por ele como um agente transformador de sua vida e de sua arte, sua memória acerca do evento adquire um tom teleológico e mesmo divinatório em relação ao que passou pela cabeça do condutor do ritual naquele momento.

Outro ponto interessante é a divergência exprimida em sua fala, em relação ao xamanismo e ao ritual do Santo Daime. O impacto estético da disciplina, próprio de uma religião de doutrina e que, tem em seu sistema, inúmeros símbolos cristãos, não é o mesmo causado por uma cerimônia filiada a uma tradição indígena. Para que haja o mesmo respeito, ainda que não o mesmo sentimento de pertencimento, é preciso conhecimento, aprofundamento:

Tem as duas, tem o daime, massa, legal, daí depois eu fui ver como era interessante assim, e respeitar, toda a história do mestre Irineu, do seringueiro, da oração da virgem Maria, todas essas coisas, é muito interessante eu acho. E o xamanismo que é mágico, encantador (Rodrigo, entrevista em maio de 2014).

No repertório simbólico de Rodrigo, e no de muitos adeptos das novas modalidades urbanas de consumo da ayahuasca, há a disputa entre o xamanismo enquanto magia e o cristianismo enquanto tradição, este, que embora passe a ser respeitado, não chega, no caso de nosso interlocutor, a representar sua orientação religiosa e estética. Quando perguntado por que ele achava que tinha mais proximidade com o xamanismo, sua resposta busca na história, sua legitimação, ao dizer que o xamanismo é indígena, feito desde a pré-história, com as coisas da natureza, com a transição da natureza, e que quando pensava nisso, já pensava também no padrão de cores. No Santo Daime, por outro lado, pensando na perspectiva gráfica, expandiria

muito mais, não sendo a melhor via de inspiração, e que, por outro lado, numa perspectiva religiosa, seria muito “doutrinada”, este termo dito com carga pejorativa.

Como já foi dito, as religiões, dentre elas o Santo Daime, constroem sua cosmologia se valendo de variadas partes de outras religiosidades, constituindo assim um mosaico realmente diverso, que se exprime imagetivamente nas vestimentas e decoração dos centros daimistas. Talvez seja isso que Rodrigo tenha querido dizer com “expansão”, já que a imagem da ayahuasca empreendida pelo ritual e pela arte indígena passe muito mais por padrões pictóricos e não por figuras humanas, santos e entidades diversas. Quanto ao peso da doutrina, sua rejeição se explica pelo perfil traçado anteriormente, do jovem que se interessa pelos temas religiosos, sem, no entanto, desejarem se adaptar a um sistema fechado, e sim que as vias de circulação estejam abertas.

É pertinente ressaltar que, entre os adeptos das religiões institucionalizadas como o Santo Daime, existe o termo “borboleta” (LABATE, 2000, p. 7), para se referir ao indivíduo que pula de um centro para outro e não se fixa em nenhum. Vemos então que a categoria de “doutrinada” e de “borboleta” são opostas e manipuladas de acordo com as identidades que cada um assume para si. Nesse momento, podemos evocar a análise de Becker sobre os *outsiders* e os termos utilizados por quem está *dentro* e quem está *fora* do grupo, como marcadores de diferença e produtores de relações específicas em seus contextos (2008).

O jovem, neste segundo momento, também já sabe localizar melhor sua aproximação com a antropologia, ao dizer que se trata de uma escolha mais emocional, atrelada ao seu ser artístico, e não profissional, mostrando assim sua desistência por fazer o mestrado na área e substituindo a intenção por um aprofundamento no campo do design gráfico, sua formação.

Quando conversei mais sobre seus itinerários acadêmicos, profissionais e pessoais, percebi que Rodrigo tinha um repertório prévio antes de suas experimentações com a ayahuasca e seu desenvolvimento artístico. Pois do contrário, ele não seria capaz de empreender relações como as expressas em um momento em que diz que “índio é índio em qualquer canto do mundo. [...] porque, por exemplo, os índios são índios, africanos são, os aborígenes também são índios. Só muda a cultura e o local, mas são nativos”. Aqui estão mobilizadas algumas categorias - índio, cultura, nativo – e mesmo um saber geográfico, os quais são produzidos a partir de uma vivência em vários contextos e através de imagens e conceitos de cultura, que ele acessou por meio de

experiências possibilitadas por um interesse e certo conteúdo já adquirido, nos quais a arte só veio capacitá-lo a expressar.

Sem querer optar por uma das versões de sua narrativa, se a ayahuasca veio antes ou depois do tema étnico, que para ele é central, julgo mais interessante compreender como esta experiência, e as outras que se seguiram (foram citadas mais quatro ou cinco experiências com a bebida), foram responsáveis por abrir um campo de possibilidades para ele, no sentido que Gilberto Velho pensou o conceito (1987). No trecho que segue é claro o sentido dessa expansão:

Porque Gabi, quando a gente toma ayahuasca, ainda é muito presente pra mim, a natureza... em qualquer exposição que eu quiser fazer, independente se o foco dela for ayahuasca ou não for, ou for o que for, porque eu tive esse contato com a ayahuasca e isso me proporcionou uma visão de natureza. Uma das coisas que eu agradeço é isso, da ayahuasca, do daime, das experiências, é a natureza, porque você vê a natureza vibrar, você sabe que a natureza existe entendeu? (Rodrigo, entrevista em maio de 2014).

Tem-se aqui expresso o sentido de uma mudança irreversível, da transformação, da ascensão simbólica e não material, próprios do indivíduo de camada média, que tem por projeto, o autoconhecimento e o desenvolvimento de um si mesmo sensível e aberto, que é mobilizado não somente no campo de suas relações afetivas, como também em sua criatividade.

A série “Etnias da mata”, que se tornou exposição em 2012, traz mais da composição eclética de conteúdos étnicos, que tanto chama a atenção de Rodrigo.

Figura 23 e 24 – imagens da série “Etnias da Mata”, colagem digital, 2013.



Fonte: <https://www.behance.net/rodrigofcx>. Acessado em 12/11/2013

Foi solicitado em meu segundo encontro com o artista (maio de 2014) que ele elege-se uma obra que melhor representasse sua filiação com os temas das etnias e do xamanismo e Rodrigo escolheu o quadro abaixo:

Figura 25 - quadro “Plantas de Poder”, acrílica sobre canvas, 100x120cm, 2013.



Foto: fornecida pelo artista.

Ela representa a energia, eu digo assim a energia da natureza. Digamos né assim, um termo, a energia psicoativa da natureza, porque ela está na frente, fumando, que o tabaco já tem essa coisa da passagem espiritual, porque a fumaça é que leva nosso espírito, leva as mensagens, leva as coisas. E atrás dela tem um cacto também que é uma força forte e por trás todas as outras plantas, meio, meio não, bem enteogênico. E ela nessa coisa da magia também assim, tem até a fumaça assim, como se ela tivesse nessa energia, incorporada mesmo.

Em sua explicação sobre o quadro, é possível detectar elementos presentes em toda a nossa análise até aqui. A relação de poder entre o homem e a natureza, representada pela influência psicoativa desejada por este, o simbolismo caboclo do tabaco, a noção de espíritos viajantes, o saber sobre outras plantas usadas em rituais xamânicos como o cacto (San Pedro, peiote), o conceito de enteógeno, a natureza como magia, a ideia de incorporação espiritual. A soma de todas essas partes, que em si trazem traços de cosmologias, doutrinas e significações variadas, traduz em imagem, o conjunto de suas experiências e não só este, mas também um repertório que é construído simultaneamente às suas vivências, as quais são possibilitadas por pesquisas, viagens, sua própria formação artística, seu grupo sociocultural, sua geração e relações pessoais.

Após percorrermos as narrativas textuais e imagéticas de Rodrigo, vemos que os fatores sociais e geracionais foram fundamentais para a construção de sua trajetória até o momento. Como um jovem de camada média, residente em uma capital razoavelmente grande do Brasil, ele teve acesso a uma série de conteúdos culturais importantes para seu desenvolvimento artístico e pessoal. Da mesma forma, foi e continua sendo possibilitado a ele um tempo para que se constitua como o artista que busca ser, visto que pôde deixar seu emprego na galeria de arte e passar um tempo viajando, bem como depois de voltar afirmou que não procuraria emprego tão cedo, querendo apenas estudar e pintar.

Como se pode imaginar por essas declarações, Rodrigo tem um respaldo familiar para que possa seguir o caminho que escolheu, do contrário, a dedicação concedida à arte estaria comprometida com o trabalho. Vemos assim que, sua origem familiar, inserida num determinado contexto social e cultural são, se não determinantes, grandes contribuintes para seu acesso a estruturas elementares da linguagem, as quais permitiram sua opção por uma carreira artística.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, sua busca e acesso por religiosidades que permitam um autoconhecimento, também é diretamente influenciada por seu lugar na

sociedade. Seu “cuidado de si” está vinculado à sua experiência mística, esotérica, espiritual, que não deixa de ter relação com o corpo, pois seus sistemas preferenciais de crença são os das religiões com forte ligação com o corpo, ou ainda, com a não separação entre corpo e mente.

Através da busca por si mesmo e através da arte, fortemente marcadas por sua experiência com a ayahuasca, ainda que não exclusivamente, o artista ascendeu no sentido espiritual pretendido por ele. A coexistência entre a brilhante experiência sensível e a permanente reflexão que a acompanha, de que nos fala Labate (2000), produz, no caso do nosso interlocutor, uma necessidade de estar próximo ao tema da natureza, através das imagens. Seus desenhos podem variar, desde a representação dos vegetais propriamente, até os seres inseridos em culturas diversas, suas vestimentas e estéticas específicas, mas a natureza sempre estará representada, mesmo que como ancestralidade, do ser nativo, o étnico como origem, magia e saber.

Os deslocamentos reais e simbólicos, se é que seja pertinente tal diferenciação, empreendidos por indivíduos que buscam na mata as respostas que a cidade não é capaz de lhes dar, sugerem que a essência ansiada por eles esteja no Brasil primitivo, arcaico e que somente neles podem ser encontrados os projetos de futuro, tanto de uma perspectiva social, quanto individual. Não me parece um mero detalhe sem importância que Rodrigo tenha se automeado, ainda que no mundo virtual, como “Poti” e que assim tenha proposto para si e para os outros, que mesmo na cidade, é possível ser um pouco índio.

2.2 - Costa, o xamã das cores

Figura 26 – “Supra”, óleo sobre tela e acrílica, 60x80cm, 2014.



Fonte: fornecida pelo artista

Na Vila de Ponta Negra, bairro conhecido em Natal por abrigar um circuito alternativo junto às moradias populares, reside Francisco Costa Rebelo, mais conhecido como Costa, diretor de cena, formado em Artes Cênicas, xamã urbano e artista visual. Nascido no Piauí, tem 37 anos e dois filhos com Nicole Nunes Passos, os quatro residentes na Casa Aho, a qual se caracteriza como um “centro integrado” (Magnani 2000), ou seja, um espaço que agrega diversas vertentes filosóficas, religiosas e esotéricas, as quais possibilitam o oferecimento de diversos serviços de atendimento individual e coletivo, sintonizados com as práticas de vivências alternativas ao cotidiano padrão das cidades contemporâneas. As atividades que acontecem na Casa variam, portanto, de atendimento às gestantes por meio da doula (Nicole), às rodas xamânicas de ayahuasca.

O oferecimento destes tipos de serviços se articula dentro de uma perspectiva de reorientação de aspectos da vida cotidiana, promovendo um “bem-estar” aos que procuram tais alternativas (SCHWADE, 2001). Neste sentido, apesar de haver um grupo que frequentemente está presente e consome os serviços e produtos oferecidos pela casa, se configurando muitas vezes como uma espécie de “comunidade” (os “txais” na fala de Costa), há também um trânsito de pessoas que recorrem aos métodos

terapêuticos e rituais que lá acontecem, o que, segundo Schwade, caracteriza a diferença destes para as “comunidades rurais alternativas” (2001, p. 34).

Costa iniciou sua trajetória xamânica com suas primeiras experiências com o chá na UDV, em 2003, em Belém, onde residia. Pouco depois, conheceu o Santo Daime e se fardou. Não obstante essa primeira vinculação, foi somente em 2007 que Costa iniciou uma relação mais profunda com as medicinas da floresta. Com a mudança para Curitiba (PR), ele conta que conheceu a cerimônia do *temazcal*, da “Busca da Visão”, da “Dança do Sol”, além de fazer trabalhos rituais com peiote²⁶, San Pedro²⁷, “honguitos”²⁸, “Mama Coca”²⁹ e “tantas outras maravilhas que a mamãe terra deixou pra gente”. Segundo ele, tudo isso que neste trabalho se considera como enteógenos, “são conhecidas como plantas expansoras, na realidade são plantas que mostram quem a gente realmente é”.

Iniciou então, seu caminho espiritual no que ele chama de “Rezo³⁰ da Montanha”, que nada mais é do que a iniciação nos conhecimentos da tradição indígena norte-americana, sistematizados pela Native American Church³¹ e pela Igreja Nativa Americana do Fogo Sagrado de Itzachilatlan (FSI)³² no Brasil e em outros países. Nos anos de 2009 e 2010, imerso nas vivências do FSI, conheceu o rapé indígena amazônico e assim começou o contato com o xamanismo yawanawá. Convidado por lideranças das aldeias para fazer as dietas que marcam o aprofundamento dentro dos conhecimentos xamânicos e de toda a medicina tradicional desse povo, cujo traço marcante é o uso da ayahuasca e do rapé, Costa começa a desenvolver também seu lado artístico na pintura,

²⁶ *Lophophora williamsii*, cacto nativo do sudoeste dos EUA e do México, utilizado ritualmente pelas etnias Huichol, Navajo e outras, cuja substância principal é a mescalina (BRAGA, 2010; GEIST, 1990; SANGIRARDI, 1983).

²⁷ Cacto também conhecido pelo nome de “Wachuma” é originário da região dos Andes e utilizado em rituais indígenas no Peru. (SANGIRARDI, 1983).

²⁸ Honguitos é o termo em espanhol para cogumelos e provavelmente se referem às espécies que contém psilocibina, princípio ativo que causa estados alternativos de consciência.

²⁹ Termo que usa para se referir à folha de coca.

³⁰ Segundo uma monografia de conclusão de curso feita especificamente sobre a Casa Aho, o “rezo” é uma “expressão nativa do xamanismo norte-americano para denotar uma intenção ou propósito de algo ou alguma coisa” (GAMA, 2015).

³¹ A *Native American Church* teve início oficial em 1918, nos EUA. De acordo com Braga (2010), sua origem está relacionada à proteção de cerimônias indígenas antigas, bem como à introdução do cristianismo e as pressões demográficas que forçaram o contato de etnias dos EUA com grupos mexicanos que consumiam o peiote.

³² Criado oficialmente no início da década de 1980, nos EUA, pelo mexicano Aurelio Díaz Tekpankalli, atual líder espiritual mundial do movimento (OLIVEIRA, 2010).

o que na música já vinha surgindo, mas que no visual se atinha, até então, somente a pontilhismos. Em entrevista concedida em maio de 2015, disse ele que

no principal mergulho assim dentro da floresta, fiquei cinco meses, três meses em recolhimento, já dentro do estudo forte de pajelança, aprendendo mesmo na escola yawá, então você fica isolado né, então você escreve, estuda muito, reza, e eu ficava com um caderninho, aproveitava pra pintar também né e ali eu comecei a ver que começou a nascer traço. Com um referencial daquele contexto em que eu me encontrava, e aí eu cheguei em casa e comprei uma telinha pequena, e pra minha surpresa assim fluiu, tava mais livre então fluiu aquela liberdade né. E aí fiz aquela tela pequena, foi a primeira de uma série, aí pronto, a partir disso aí eu comecei. Bom, então é uma boa forma de eu expressar não exatamente as minhas visões, mas também as minhas visões, mas de eu expressar um sentimento aqui, me expressar né, me colocar aqui, através desse referencial dos kene sagrados, que são os desenhos sagrados.

O discurso de Costa sobre seu fazer artístico é marcado pela ideia da liberdade como o elemento propulsor de sua criação e da construção de seu estilo. Para o artista, alcançar a condição de livre, está atrelada, nos dizeres dele ao “aprofundamento dentro de você mesmo”, proporcionados pela “medicina” (ayahuasca), considerada uma planta “expansora”, mas que, na verdade, mostraria apenas “quem a gente realmente é, todo nosso potencial”. Costa expressa sua filiação ao pensamento da Nova Era, quando afirma que o contato com a ayahuasca se daria como “uma divindade entrando dentro de outra divindade”, tendo como resultado uma “explosão de luz”, aflorando a “arte que tem dentro de você” e fundando a liberdade criativa necessária para a composição visual. Vê-se assim, que o artista parte de uma interpretação sobre sua própria arte, calcada num desenvolvimento do *self*, num aprimoramento do eu, através da dilatação de suas potencialidades e de uma cura por si mesmo (MAGNANI, 1999), noção bastante utilizada pelos grupos alinhados com a Nova Era e que em sua fala aparece no termo “alinhamento”.

Em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (1999, p. 298) afirma a ideia de que a partir do momento em que a experiência é reconhecida como o início do conhecimento, não existe mais separação entre aquilo que deveria ser e o que efetivamente é. Partindo disso, é possível compreender que a partir da percepção multissensorial propiciada pela vivência no ritual do *uni*, o saber de Costa passa a ser determinado por ela, sendo assim plataforma de explicação para seu mundo. Por conta disso, o artista não localiza sua criatividade e técnica artística em outro campo que não

seja a liberdade gerada a partir do conhecimento da “medicina”, das “plantas de poder”, capazes de aflorar a criatividade.

É importante reafirmar que, apesar de Costa ter formação em artes cênicas, no campo das artes plásticas não teve nenhum tipo de treinamento, ou seja, o artista se torna artista e desenvolve uma técnica e estilo próprios somente após sua iniciação com os indígenas. Isso significa que ter produção suficiente para compor uma exposição na Pinacoteca do Estado³³ não era um plano, não estava, até os retiros na floresta, em seu “campo de possibilidades” (VELHO, 1987), pois não havia autoidentificação como artista plástico e mesmo depois de iniciar o processo de criação, não havia a ideia de expor e nem de eventualmente vender seus quadros, ou seja, adentrar um mundo da arte mais institucionalizado.

A facilidade de integrar um mercado de artes e um circuito de exposições é um atributo de sua condição de sujeito urbano, ainda que a fonte de sua criatividade resida em sua vivência na floresta e que os próprios índios dos quais ele recebeu seus ensinamentos xamanísticos também desenvolvam artigos de arte destinados à venda (inclusive na própria Casa Aho). É claro que nos tempos atuais, toda produção artística é capaz de vir à tona do circuito globalizado de informações e imagens, contudo, mesmo quando os indígenas produzem com a intenção de ultrapassar suas aldeias, normalmente esta operação está atrelada a um mediador que não seja índio.

Ao explicitar que o que traduz em suas pinturas, não são apenas suas visões, mas também elas, o artista enfatiza o caráter expressivo e emocional atrelado às obras, bem como a total influência dos *kene*, os grafismos geométricos das etnias da família Pano.

Figura 27 - “Família”, acrílica sobre tela, 120x40cm, 2015.



Fonte: fornecida pelo artista

³³ A exposição ocorreu entre 28 de novembro e 10 de janeiro de 2015 na Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, em Natal.

Figura 28 – kenes nas pinturas corporais yawanawá



Fonte: <http://www.heloisatolipan.com.br/>

Seu traço nasceu durante seu aprendizado na aldeia, por isso carrega consigo a marca do contexto de seu nascimento, da mesma forma como acontece com seus trabalhos xamânicos, os quais embora sejam realizados longe do Acre, onde vivem os yawanawás, são, segundo ele, pioneiros por serem realizados da forma mais semelhante possível ao “desenho” dos rituais daquela etnia, com canções na língua nativa e mesmas etapas rituais, “um trabalho de representação da cultura original”. A aproximação de Costa com os índios yawanawá é, portanto, empreendida por dois caminhos: quando realiza em contexto urbano, uma cerimônia da cultura do povo da floresta e quando se expressa visualmente através da mesma linguagem pictórica que eles, ou de forma muito próxima a esta.

Esta aproximação indica um “evolucionismo às avessas em que o *primitivo* é o evoluído” (BRAGA, 2010, p. 45), ou seja, o valor cultural e estético concedido por Costa aos amigos yawanawás é tal que ele processa uma transformação em si mesmo, que lhe propicie uma participação mais efetiva dentro da cosmovisão indígena. A figura do neoxamã, e nesse caso, sobretudo do neoxamã urbano, baseia-se nesse resgate do saber do índio, como “ícone que centraliza todos os anseios por uma revolução cultural e espiritual do Ocidente” (BRAGA, 2010, p. 44). A tríade ecologia-esoterismo-misticismo (SCHWADE, 2006), a qual seria a base do movimento da Nova Era, atribui à figura do índio, seja ele da Amazônia ou da Sibéria, um caráter de ecologista primordial, além de farmacólogo e botânico (DESCOLA, 2000), se valendo dos elementos de sua cosmologia para a operação de bricolagem de símbolos e referências místicas, que norteiam suas práticas simbólicas.

Nesse sentido, a visão de mundo da Nova Era está presente em sua vida, tanto em sua persona artista (mais recente), quanto na de xamã urbano, que se estabeleceu de forma mais concreta em 2012, a partir da consolidação da instituição “Chama Luz”, a qual possibilitou a realização legal de trabalhos espirituais com os enteógenos. Segundo Nicole me informou durante a minha primeira vez numa cerimônia de Uni, em junho de 2015, eles precisavam de um CNPJ para garantir a segurança da Casa Aho, o que se traduz não só na institucionalidade, mas também no controle feito pelos questionários aplicados aos neófitos na Casa, bastante semelhante ao respondido por mim quando fui a uma igreja do Santo Daime.

Costa, entretanto, entende que os trabalhos que realiza na Casa não são dogmáticos e sim abertos a uma grande diversidade de crenças, cuja expressão se daria pelos inúmeros nomes de deus:

Esse novo tempo, essa nova era, desse novo movimento é esse reconhecimento, deus *in*. Eu falo deus, não é agregando a essa ou aquela religião não, é uma forma mais entendível. Mas posso dizer grande espírito, força maior, força cósmica, tantos nomes em línguas também, *shaneram* (?), *Wakan tanka*, tantas outras, mas é essa força que origina tudo, somos nós mesmos. Então não é filho de deus, na minha opinião né, somos divindades, somos uma unidade cósmica celestial, o rezo da montanha né, *aho metakuiase*, por todas as nossas relações, somos todos emparentados, para e com todas as nossas relações. (Costa, entrevista em maio de 2015)

A mistura de referenciais espirituais se converte em suas pinturas, por exemplo, quando ele explica como se utilizou das duas cosmologias mais importantes de sua trajetória neste quadro:

Figura 29 - “Jiboáguia”, acrílica sobre tela, 60x90cm, 2014.



Fonte: fornecida pelo artista

Esse aqui é, como eu falei, a primeira influência da montanha assim, tem uma outra menor e tem essa daqui. Esse daqui é como se fosse a cabeça da águia né, o olho dela, e dentro eu botei uma simbologia dessa unidade, dessa união, que no caso é o nosso trabalho união também do *temazcal*, da energia da montanha e da floresta. Então aqui é como se fosse a unidade né, tem a meia lua sagrada, tem a montanha, tem o fogo sagrado, e aí tem outras coisas. Aí por exemplo, as ligações né, tu vai ver, aí tem a garrazinha da águia, as penas né. Se tu for olhar é o kenezinho né, o desenho da jiboia, essa aqui é a trama da jiboia também. Então tá tudo interligado. (Costa, entrevista em maio de 2015)

A simbologia dos dois “rezos” se unifica dentro de sua pintura, manifestando assim o *continuum* simbólico existente entre as várias formas ancestrais de conexão com o sagrado e de como o contato com esses sistemas de crenças influencia sua criação artística. A águia para os índios norte-americanos é análoga à jiboia para os sul-americanos, ambas são animais sagrados que representam a sabedoria máxima para esses povos. A meia lua, a montanha e o fogo são os elementos da natureza utilizados nos rituais da FSI dos quais ele participou.

Embora em algumas falas, o artista deixe claro que optou por certos elementos de forma consciente, é interessante perceber que em outros momentos ele aborda o seu processo criativo como algo espontâneo e não planejado, assim como aparece também nas falas de outros artistas mencionados aqui:

Então a minha arte hoje ela é inspirada nas pinturas sagradas nativas indígenas e é a expressão também do meu sentimento através das cores, através da vibração de cada tela, é a expressão de como eu vejo o mundo, da forma colorida e feliz e alegre como eu vejo o mundo. E é um traço completamente livre. Uma coisa maravilhosa é você pegar uma tela e começar a fazer, a fazer de fato, sem ter a mínima ideia de pra onde vai aquilo. (Costa, entrevista em maio de 2015)

A ideia de uma existência autônoma do quadro em relação ao seu criador remete ao pensamento de Gell, pois enfatiza um caráter de agência da arte (1998), o que de certa forma também foi experimentado por mim na feitura do desenho a seguir.

Figura 30 – “O mar ao fundo”, aquarela e lápis de cor, 29,7x42cm, 2015.



Fonte: diário gráfico

O desenho acima foi feito em agosto de 2015, após a participação no ritual do Uni, na Casa Aho, um mês antes. A “miração” que originou este desenho foi uma das primeiras, na qual me senti como se estivesse sentada em cima da falésia que tem perto da minha casa, olhando para o mar e era como se fossem nascendo flores e plantas suculentas gigantes e coloridas, em tons de rosa, laranja, verde claro e amarelo. Contudo, a parte mais interessante do desenho foi que, após fazer o fundo de aquarela e desenhar as flores com lápis, percebi que as marcas da água na tinta tinham formado outros desenhos, e fui encontrando assim outros elementos, os quais não tinham sido pensados antes.

A sensação que eu tive foi como se o desenho estivesse vivo e, pela primeira vez, entendi *realmente* o que meus interlocutores queriam dizer quando contavam que o desenho fluía a despeito do planejamento, que muitas vezes começavam quadros sem saber para onde iam e que descobriram personagens (como os passarinhos de Boleta) à medida que iam fazendo. A capacidade de transformação empreendida pelo próprio

desenho é corroborada por Taussig quando ele afirma: “pictures take power from what they are of and, furthermore, can be meddled with so as to change what they are a picture of” (2009, p. 263). É necessário salientar, entretanto, que tal poder pode ser bastante influenciado pela técnica, pois no caso desta imagem, ela só se constituiu dessa forma, porque a tinta aquarela depende do uso da água e esta escorreu, formou poças, marcou o papel a ponto de poder interagir comigo e juntas criarmos novos elementos para o desenho.

Este poder intrínseco à arte pictórica surge igualmente quando Costa afirma a noção de que suas telas vibram, o que pode ser entendido como um transbordamento das duas dimensões da pintura. Na explicação de outros dois quadros, Costa reitera a ideia da vibração:

Figura 31 – “Feitio”, acrílica sobre tela, 120x80cm, 2014.



Fonte: fornecida pelo artista

Ó essa aqui, por exemplo, é um feitio né? Aí aqui tá o caldeirão de uni né, a fogueira, aqui como se fossem os espíritos guardiões da terra, tem a ver com a terra, aqui lembra uma mari (?) que é uma capivarinha, aqui já lembra um outro ser da terra, aqui já é um formato de uma cabeça de uma quexada, o povo yawanawá é o povo da quexada, esse aqui já é o kene da jiboia, aqui já é a folha, aqui é como se fosse o cipó e ao mesmo tempo as folhas, o cipó, o uni né, o cipó mesmo da ayahuasca, e a folha, daí eu faço as folhas como se fosse a folha do encanto, já o que ela nos traz né. A folhinha verde nos traz isso, a vibração de cores e magia. Que a miração mesmo tá na folha, e aqui são as jiboias, cada jiboia tem uns kenes diferentes, essa aqui por exemplo lembra mais a cobra grande, essa aqui é a jiboia da terra. (Costa, entrevista em maio de 2015)

Nessa tela, o artista além de fazer referência direta ao cipó e a folha que dão origem ao chá ayahuasca, constrói a cosmologia yawanawá, quando traz para a dimensão visual, os animais e os desenhos sagrados, bem como os elementos por meio dos quais a bebida é feita. É interessante observar que Costa afirma que a “miração” está na folha, na chacrona, e como já foi explicitado no capítulo 1, é este o ingrediente que possui DMT. Ao contrário de algumas cosmologias indígenas apresentadas por Luz (2004), as quais enfatizam a sacralidade do cipó mariri, Costa atribui poder à folha em detrimento do cipó, o que reflete de forma bastante clara a própria construção da cosmologia neoxamânica urbana: rituais da floresta atrelados aos conhecimentos urbanos da ciência, relativos à química dos psicoativos e ao corpo humano.

O que quero chamar atenção é para o fato de que, ainda que ele entenda que os trabalhos espirituais que realiza na Casa Aho sejam “culturalmente exatamente a mesma cerimônia” que ocorre nas aldeias do Acre, ele não consegue se desvincular de seu ser urbano, metafisicamente distinto dos índios, e isso fica claro em sua arte, além de se manifestar na própria diversidade de rituais e símbolos manejados na Casa, os quais não atendem exclusivamente às tradições indígenas amazônicas. É preciso ressaltar, entretanto, que da mesma forma que a Nova Era se apropria de práticas xamânicas, os xamãs “originais”, também se apropriam dos conhecimentos de tradições outras, como a biomedicina, por exemplo (LANGDON, 2010).

É interessante observar o manejo das categorias “urbano” e “natureza”, na medida em que, apesar deste trabalho considerar que Costa, seus quadros e a Casa Aho estejam todos imersos no universo do xamanismo urbano³⁴, é essencial para ele o contato com a natureza, ou seja, a ida à floresta (Amazônica), tanto por ser sua principal fonte de aquisição da ayahuasca, quanto por ser a origem de seus conhecimentos rituais e artísticos.

Wagner Gonçalves da Silva, em seus trabalhos sobre o candomblé na Bahia, utiliza o conceito de “fitolatria” para discorrer sobre a importância do acesso às plantas dentro do culto afro-brasileiro (SILVA, 1996, p. 96). Da mesma forma, as religiões ayahuasqueiras, sejam elas de matriz doutrinária católica ou não, podem ser compreendidas como fitolátricas, ou seja, adoradoras de plantas, de outros elementos naturais e divindades ancestrais, assim como o candomblé e a umbanda. Por conta dessa

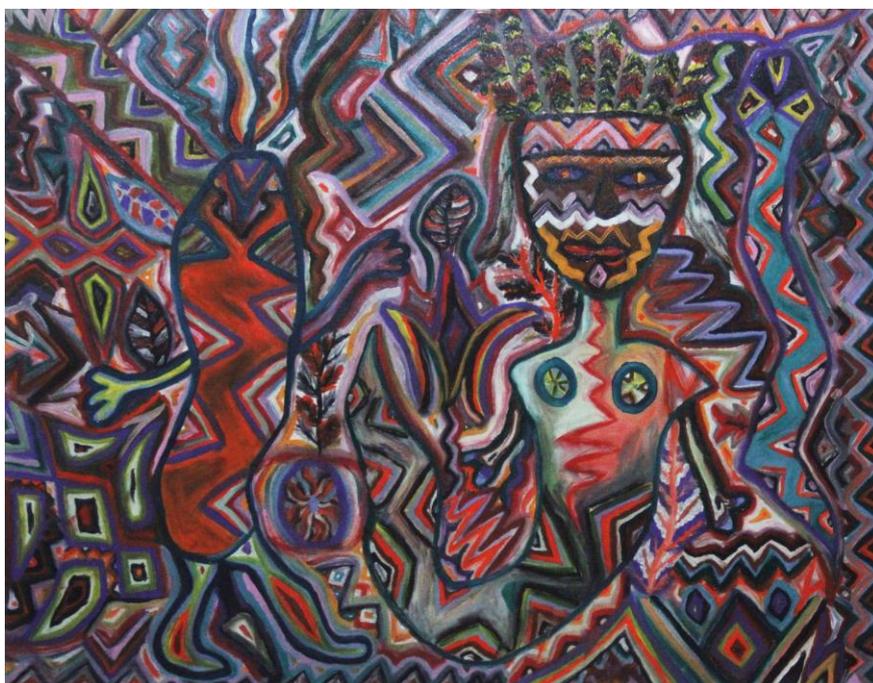
³⁴ Xamanismo urbano e neoxamanismo são pensados neste trabalho como categorias semelhantes, no entanto é preciso ressaltar que o neoxamanismo pode não ser urbano e sim estar presente nos mesmos lugares onde há ou havia xamanismo, só que com nova roupagem.

característica, os itinerários de obtenção das plantas que são matéria-prima para o chá são determinantes no entendimento da organização e cotidiano dos sujeitos e grupos que se utilizam da ayahuasca, bem como a própria representação visual constante do mariri e da chacrona, o que é feito por todos os interlocutores dessa pesquisa, indicam que haja essa fito-sacralização, ou ainda, essa hierofania biológica (ELIADE, 1949 apud MONTEIRO DA SILVA, 1983).

O dinamismo característico das relações floresta-cidade revela que a compreensão de ambos os universos, tanto topicamente, quanto simbolicamente, não pode obedecer às regras rígidas de outrora. Como afirma Silva (1996, p. 122), “O desenvolvimento urbano não é necessariamente obstáculo ou impedimento ao pensamento mágico”, há, portanto, uma “continuidade possível, pelo diálogo entre práticas, valores e significações destoantes, conflitivos ou convergentes, que caracteriza a vida multidimensional da cidade”. Nesse sentido, procurar a magia na cidade e a racionalidade na aldeia são empreendimentos instigantes para a antropologia urbana, sobretudo a visual.

No conjunto tela-fala a seguir, é possível perceber mais nuances da relação do sujeito urbano com a floresta:

Figura 32 – “Encantando”, acrílica sobre tela, 90x80cm, 2013.



Fonte: fornecida pelo artista

Essa aqui foi uma das primeiras que a gente fez, e aí também é um ser, é uma jiboia do encanto né, aí é como se fosse uma celebração assim,

como se fosse uma festa no astral, como se isso tivesse dentro da floresta, aqui ó, dançando, esse aqui tá se movimentando bem, é como se esse aqui tivesse dançando pra esse aqui, o chefe né. E tem várias coisas vibrando e acontecendo perto, e a jiboia passando ali do lado e tal, vibração né, é como eu falei, muito vibrante. [...] Então é a harmonia através da Fluideus mesmo, através do divino, através das cores, através da vibração de cada cor misturada, aí sai misturando todas as cores e pinceladas daí você cria uma forma ou formas, que são infinitas. Eu digo infinitas aqui, no que tá aqui, finito é infinito, pode olhar dia e noite e não acaba nunca. Sempre que você ver, vai ter algo novo pra você ver ainda. (Costa, entrevista em maio de 2015)

Talvez a parte mais importante dessa fala de Costa seja quando, logo no início, ele fala “que a gente fez”, se referindo à tela. Digo isto porque, pode ter havido apenas o uso de um vício de linguagem na utilização da pessoa no plural (“a gente”) e não no singular (“eu”), contudo, essa frase deixa margem para uma interpretação de que o uso do plural remonte a uma ideia de que o artista não faz suas obras sozinho, possibilitando que esse outro que o ajuda seja a própria “força”, termo que constantemente ele usa para falar sobre o efeito da ayahuasca, ou ainda os yawanawás, visto que para realizar seus trabalhos artísticos, nos quais estão presentes os *kenes*, ele solicitou autorização do cacique e fez questão de afirmar que incentiva seus amigos da aldeia a pintarem também. Caso opte-se pela explicação da “força”, é importante perceber que nela estão presentes seres mágicos, o “encanto”, espíritos da floresta que, durante as “mirações”, o artista encontra e mantém comunicação.

Por outro lado, se as relações com o povo yawanawá forem compreendidas como essenciais não somente no despertar artístico de Costa, mas também em seu cotidiano de produção, Merleau-Ponty pode auxiliar com seu apontamento de que a arte desperta os corpos associados ao artista, os outros que o frequentam e que ele frequenta (2004), ou seja, sempre que Costa volta de uma das viagens que faz ao longo do ano para as aldeias yawanawá, ele traz consigo um pouco de seus companheiros, presença esta que se manifesta no ato de pintar.

Na compreensão da parte final da fala do artista, onde ele ressalta tanto uma continuidade do desenho, quanto o não esgotamento da visão, afirmada pela infinitude inerente aos seus quadros, pode ser também admitida uma ideia de continuidade em relação ao todo xamanístico-artístico de Costa, na medida em que em sua fala é possível perceber que não há separação entre os papéis sociais exercidos por ele. A prática xamânica está presente todo o tempo, quando ele diz, por exemplo, que toma a

ayahuasca às vezes para ir à praia com os filhos, ou que está sempre “na força”, mesmo fora dos rituais, ou ainda quando revela que gostou da conceituação de sua arte feita por um amigo que a denominou de “neoxamanismo contemporâneo”.

Em sua fala sobre o quadro “Caboclíndio”, tal junção é explicitada logo no início:

Muito forte né? Eu olho pra essa tela às vezes, já olhei ela na força, que eu pinto na força, mas pinto sem tá na força também, mas eu tô sempre na força né [...] Essa aqui é uma representação muito forte de um espírito do encanto da jiboia. Tu vê que é como se fosse um ser, desse universo do encanto da força, da nossa linhagem, da nossa raiz, como se fosse jiboia assim, metade homem, metade jiboia, encantados, formas não muito definidas, os olhos, tudo. Assim é a energia do encanto né, são formas que a gente pode conceituar às vezes até como disformes, não são disformes, é a forma do encanto. Essa daqui eu gosto demais dela. (Costa, entrevista em maio de 2015)

Figura 33 – “Caboclíndio”, óleo sobre tela, 120x80cm, 2014.



Fonte: fornecida pelo artista

A “força”, o “encanto”, essa vivência única a qual Costa faz referência, representa para ele não somente o momento do ritual, da relação com a bebida e a cosmologia do Uni, e sim algo totalizante em sua vida, formas de enxergar e fazer mundos distintas das quais se aprende, por exemplo, com a educação formal brasileira, a qual estamos quase todos submetidos. A ideia da “sacralidade ordinária”, segundo

Schechner (2012, p. 56), é um tema importante para a Nova Era, nesse sentido, entende-se a prática de Costa de não beber o chá somente durante os rituais que conduz e/ou participa.

É certo que o acesso ao conhecimento indígena, o qual resultou em sua prática neoxamânica e artística atual, foi possibilitado por um conjunto de fatores que o levaram a conhecer a doutrina do Santo Daime, da UDV, a tradição do Fogo Sagrado e por último, a cosmologia do povo amazônico. Tais fatores não podem ser explicados, neste caso, por posições socioeconômicas (ainda que em outros, elas sejam fatores mais determinantes), mas por uma série de características subjetivas do indivíduo, cujos percursos o levaram a isso.

Segundo Rolnik, qualquer perfil subjetivo é indissociável de um perfil cultural, ou seja, não há subjetividade “sem uma cartografia cultural que lhe sirva de guia; e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo de subjetivação que funcione segundo seu perfil” (1997, p. 4). Nesse sentido, Costa agenciou sua subjetividade dentro de um mapa de referenciais culturais, o qual não partiu de sua criação familiar, mas foi adicionando outros trajetos ao longo do tempo. Sua “vivência individual da heterogeneidade” (VELHO, 1986) substitui a filiação sanguínea ao grupo indígena dos yawanawá, basta que ele tenha aderido ao seu universo cosmológico.

É interessante observar, não obstante, que apesar de Costa não ter ascendência indígena e só ter iniciado seu caminho nestes conhecimentos já adulto, ele fala em “raiz” e “linhagem”, localizando-as no universo yawanawá, ou seja, constrói a partir de sua iniciação xamânica, um parentesco artificial, pautado numa aliança que se não prevê troca de mulheres, o faz em relação aos símbolos, linguagens, legitimações, salvaguardas. Esta é uma característica dos indivíduos que incorporam o *ethos New Age*, os quais enfatizam a unidade dos povos e a recuperação dos valores das sociedades tradicionais, tidas como fonte de origem, uma “existência desejável” a ser recuperada (BRAGA, 2010, p. 44). Costa, apesar de ser fardado no Santo Daime e falar com respeito sobre todas as linhas ayahuasqueiras, enfatiza a necessidade de “beber na fonte”, nem sempre cumprida pelas religiões e outras modalidades de uso:

E infelizmente tem muitas pessoas que trabalham com essa medicina que nunca foram lá e beberam da fonte mesmo. Que a fonte de tudo são os indígenas, a origem, onde bebeu Mestre Gabriel, onde bebeu Mestre Irineu, foi com os indígenas né. E aonde os indígenas beberam? No Grande Espírito. O Grande Espírito mandou pra eles, um dia botou a intuição lá, há milênios, sei lá quando, em um deles, aí

cada etnia tem a sua mitologia de como originou o chá, sempre a partir da energia de uma grande liderança deles, um grande pajé, um grande cacique deles. (Costa, entrevista em maio de 2015)

Tal ênfase é explicada pelas características dos movimentos neoxamânicos, os quais valorizam acima de tudo, a origem da tradição de uso do chá, a preponderância da cosmologia indígena em detrimento das demais combinações com outros sistemas simbólicos, como algo que possa resgatar o “homem branco” da contemporaneidade e o levar ao estado anterior, ao pensamento selvagem como uma espécie de saída para os males que ele mesmo criou.

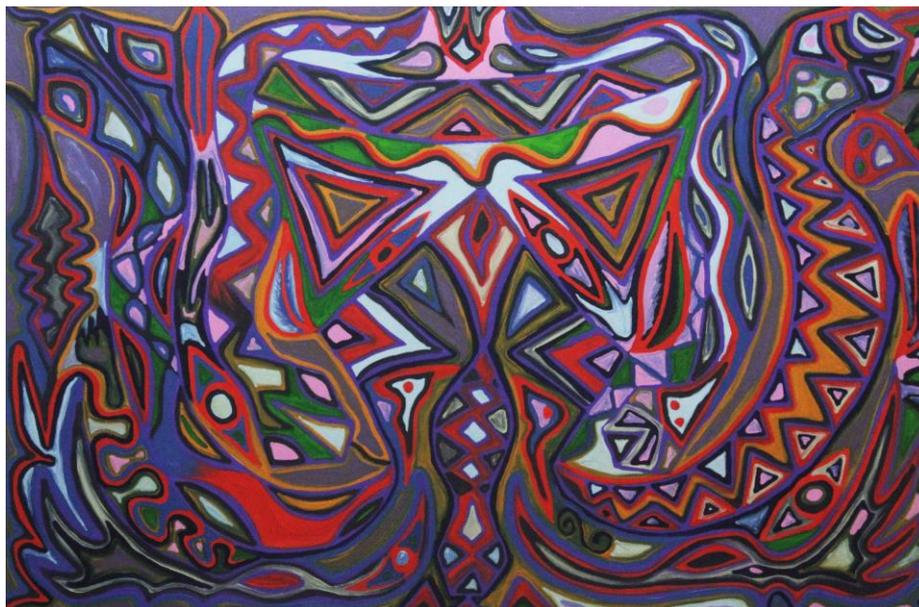
O humanismo de Montaigne, cuja idealização edênica dos indígenas³⁵ lançou bases para a consolidação da estética romântica, na qual Baudelaire adicionou doses de ópio e haxixe³⁶, contribuindo para o cenário interessado na consciência e para o isolamento da mesalina do peiote trinta anos após sua morte, é talvez o bisavô dos movimentos contraculturais que desembocaram em locais como o “Centro do Potencial Humano”, surgido no final da década de 1960, no estado estadunidense da Califórnia, berço da Nova Era (MAGNANI, 2000), da qual o neoxamanismo é apenas um filamento. De 1897 para cá, a química evoluiu, mas os laboratórios se fecharam aos psicoativos, os índios já usam calções, mas a Nova Era resiste.

A tão dita “força” que aparece no discurso de Costa, tanto enquanto um atributo de seres como de lugares. No quadro “Anciã”, o artista observa que seu desenho é um “altar da força” e ao mesmo tempo um ser “em estado meditativo”, “um ser do centro da força”, que quando “se apresenta pra gente, ele se apresenta à distância, digamos assim. Se apresenta de longe, de tão especial que é, de tão forte que é”. Ao ser indagado se este ser já havia se apresentado para ele, Costa responde “Ah, mas esse aí é meu chefe, meu pai, minha mãe...”, evocando mais uma vez um laço de parentesco para explicar sua conexão com as sabedorias yawanawá.

³⁵ Refiro-me ao texto “Dos canibais”, de 1580, no qual o autor faz um juízo extremamente valorativo do estilo de vida indígena, em contraponto ao modo de vida europeu. A versão consultada é de 2010 e consta na bibliografia.

³⁶ O poeta francês descreve experiências com ópio, haxixe e vinho no livro “Paraísos Artificiais”, de 1860. A versão consultada é de 2005 e consta na bibliografia.

Figura 34 – “Anciã”, acrílica sobre tela, 110x70cm, 2014.



Fonte: fornecida pelo artista

Neste quadro é possível observar a presença de várias jiboias, cujas peles apresentam diferentes *kene yawanawá*. Como é sabido, a jiboia é um animal sagrado em diversas tradições ameríndias, e no caso dos Pano, não é diferente. Considerada como uma entidade feminina de poder, a grande mãe (LAGROU, 1991), não é à toa que a obra leve o nome de “Anciã”, sendo assim uma componente central da cosmologia dessa etnia, guardiã dos segredos e poderes da ayahuasca. A partir disso, é possível pensar no uso das palavras “altar” e “chefe”, evidenciando a posição hierárquica superior da jiboia sobre os humanos. Costa diz que

a jiboia, ela conduz, então ela conduz as minhas telas também, você olha, tudo tem jiboia. Aí é como se ela fizesse... Cada tela é um mundo né, que nem canção, cada canção é um mundo, não importa o que trata. Aí vai, ela sai costurando aquele mundo lá, sai mostrando aquelas coisas do mundo dela, da força, do encanto, dos seres que se apresentam e tal. (Costa, entrevista em maio de 2015)

Vê-se, assim, que o artista parte da atribuição indígena de poderes à cobra, resgatando o sentido de líder, condutora e professora. Nesse sentido, Costa dá um passo além, considerando que a jiboia esteja presente em suas telas, assim como está nas viagens xamânicas, concedendo assim um status vivente aos desenhos das jiboias e evidenciando o caráter interminável de suas obras, um mundo vasto para além do que se vê no quadro.

Ele comenta sobre essa indeterminação precisa de seu trabalho, quando conta que um amigo considerou este abstrato:

eu tô expressando algo que pra mim é tão claro, mas também é infinito, mas eu tô expressando uma força divina. Então pra cada um vai ser uma coisa e pra algumas pessoas, dependendo do estado de espírito da pessoa, pode ser abstrato. Mas continua sendo belo. Então olhava, olhava e não conseguia ver, e via, “parece que forma uma coisa, parece que forma um ser”, é isso, pra ele é arte abstrata, pra mim não, é tão claro, aparente, é o que tá ali. (Costa, entrevista em maio de 2015)

É mister compreender que para Costa, sua arte não é apenas uma ferramenta estética para se aproximar do mundo do *Uni* dos yawanawá, para ele suas obras teriam um poder semelhante ao próprio chá. Quando fala da exposição, denominada “Encanto Olho”, ele diz que “é um convite para olhar além do que você vê”, “uma oportunidade para tu ir ali meditar, é uma oportunidade para tu ir ali ter contato com o alto sagrado, é uma oportunidade para tu ir ali e sair com a tua consciência mais expandida”. A arte, nesse sentido, seria uma agenciadora de relações sociais e transformações, o que dentro da perspectiva de Gell (1998) encontra ressonância.

É interessante perceber também, que Costa atribui aos seus quadros diferentes níveis de “força”, os quais podem exercer uma espécie de função léxica da experiência com a bebida enteógena, indicando as várias possibilidades de efeitos resultantes da interação humano-planta de poder. Ao falar sobre a obra “Mãos”, o artista expressa tal variação:

daí cê tem várias telas né, cada uma tem um tipo de força, expressa um tipo de força do encanto, não é verdade assim? Mais colorido, mais denso, mas não é denso de ruim, mais forte, menos, essa aqui é uma força forte né. Daí tem umas que são mais alegres, tem umas que são mais... né. Essa é uma força forte, essa daí é um ser de força grande também né. (Costa, entrevista em maio de 2015)

Figura 35 – “Mãos”, acrílica sobre tela, 60x90cm, 2014.



Fonte: fornecida pelo artista

Durante a principal entrevista que realizei com o artista, Costa definiu sua arte em vários momentos, utilizando conceituações diversas que, no entanto, giram em torno de alguns elementos chave como, o “sagrado” e o “divino”, mas que não se localizam necessariamente externos ao seu próprio eu, ou seja, ele entende que a sua expressão individual seja uma expressão de divindade. Para o artista, a inspiração que vai para as telas é consequência de sua interação com as plantas e os seres de poder da floresta, algo que naturalmente vem à tona. Ele diz que pinta para expressar seu estado de espírito, o seu ser. Em outro momento diz que conceitua seu trabalho como sendo uma expressão do divino.

Traçando um paralelo entre seus conceitos e as representações e funções socioculturais dos *kene* para os indígenas, poderíamos pensar que ambos se aproximam em um ponto, na representação do sagrado, contudo, existem profundas diferenças no que concerne aos outros quesitos envolvidos no campo da arte. O primeiro é que a noção de “eu” e “ser” para os indígenas é diferente da noção não indígena, sobretudo da noção não indígena *new age*, na qual o ego é substituído pelo *Eu Superior* ou pelo *Self*

(BRAGA, 2010, p. 57), os quais carregam consigo uma potencialidade grande de obtenção de poder e autoconhecimento, bem como uma intenção de equiparação com o sagrado (contida na ideia de “superior”).

Um segundo ponto a ser considerado é que os grafismos indígenas possuem funções sociais dentro do grupo, não existindo apenas como arte como objeto e prática de fruição, mas também e, sobretudo, exercendo papéis de ordenação, organização, sinalização. Em sua experiência com os índios Tukano, Reichel-Dolmatoff (1976) afirma ter ouvido que tudo o que nós, não índios, designamos como arte, para aqueles, está inspirado e baseado nas experiências alucinatórias³⁷ com a ayahuasca e, através de sua metodologia comparativa dos desenhos, o antropólogo chegou a um panorama de repetição de certos motivos, os quais ele compreendeu que eram codificações de aspectos da fisiologia sexual e da lei da exogamia. Contudo, é preciso cautela para que não se caia numa concepção funcionalista da arte como um mecanismo de definição de relações sociais, e em detrimento disso se privilegie uma concepção de arte enquanto uma “forma de viver”, algo que ofereça um modelo de pensar “o mundo dos objetos”, através do visível (GEERTZ, 1998).

Costa oferece outra definição, dessa vez se referindo às suas pinturas como expressivas das energias de seres que vislumbrou na força, mas também de seres que nem mirou ainda. A conotação trazida pelo “ainda” remete ao fato de que o artista não busca representar unicamente o que vê em suas “mirações” e sim o universo simbólico no qual está inserido, demonstrando a percepção de que estes “seres” existem, têm vida dentro desse universo e que pintá-los seja mais uma forma de interagir com eles.

Dentro desse processo de interação artista-arte, existe e se torna clara na fala de Costa, uma relação de identificação, na qual a arte se torna espelho, diário, parte de seu próprio corpo: “Eu conceituo como vida, eu conceituo como sentimento, eu conceituo como liberdade, eu conceituo como eu mesmo, eu conceituo como um filho”. Este processo de encontro consigo mesmo propiciado pela experiência artística, mencionado pelo já citado Gadamer (1996), demonstra que o artista procura, através de suas criações, ser um pouco do que pinta, um pouco índio, um pouco encanto, e assim transmitir todo o conhecimento que busca e encontra na floresta e nos mundos que a jiboia lhe convida a olhar.

³⁷ Os termos que se referem à alucinação, como consequentes da ingestão de enteógenos já foram problematizados anteriormente, contudo mantive o termo nesse trecho, por se tratar do vocabulário do pesquisador, na época em que foi feita a pesquisa.

CAPÍTULO 3 - O SANTO DAIME NOS MUROS DA CIDADE

Para compreender o fenômeno da expansão das religiões ayahuasqueiras pelos centros urbanos brasileiros, e conseqüentemente, a mistura das linguagens visuais urbanas aos ensinamentos das doutrinas religiosas, é necessário que se tenha em mente que o uso da ayahuasca como veículo instrumental para trabalhos espirituais renovaram o interesse iniciado na década de 60, não só pelas substâncias psicoativas, mas também por sistemas simbólicos diferentes dos tradicionalmente conhecidos pela história e pela antropologia da religião. Segundo Carneiro (2005), os únicos paralelos para esse fenômeno são: a *Native American Church*, que se utiliza do cacto peiote e se espalha pelos EUA, Canadá e México, e o culto *Buiti*, que faz uso da raiz iboga, no Gabão, África.

Portanto, o CICLU (Centro de Iluminação Cristã Luz Universal), o ICEFLU (Igreja do Centro Eclético Fluente Luz Universal Patrono Sebastião Mota de Melo) - duas gerações do que se denomina por Santo Daime -, o CEBUDV (Centro Espírita Beneficente União do Vegetal), ou só UDV, e a Barquinha são as quatro religiões institucionalizadas, ou seja, que têm autorização legal para fazer uso da bebida ayahuasca e que se atêm a um sistema doutrinário mais fixo e consolidado. Elas guardam relações próximas no âmbito de sua formação, tanto no que concerne às relações e trajetórias de seus fundadores, quanto nos elementos escolhidos para a doutrina. O traço comum mais importante é o sistema simbólico marcado pela união de forças da mata e da cidade, isto é, da cultura e religião de colonizados e colonizadores.

Apresento agora os trabalhos e falas de Daniel Boleta e Tiago Tosh, ambos fardados há vários anos em igrejas daimistas de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente.

3.1 – Boleta e a cura pela cor

Figura 36 – graffiti feito na Zona Leste de São Paulo



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

O paulistano Daniel Medeiros, mais conhecido como Boleta, é um artista de 35 anos, morador do bairro da Pompéia, em São Paulo. Iniciado na pichação na década de 90, transitou por vários estilos e linguagens, não só da arte urbana, mas também em estúdios de tatuagem. Sua arte é denominada por ele, ora como graffiti, ora como muralismo, realizada simultaneamente com pinturas de telas e trabalhos em outros suportes. Frequentador há oito anos do Céu de Maria, localizado na região metropolitana da capital paulista, Boleta desenvolveu um estilo marcante para seu desenho, no qual sempre estão presentes os passarinhos coloridos, envoltos por filamentos retorcidos e outros elementos variáveis.

Na única entrevista que fiz com o artista, em julho de 2014, foi possível perceber que sua trajetória é fortemente marcada pela interação com o espaço urbano preterido pelas políticas públicas, tanto no início, quando o pixo era restrito às linhas de trem e outros lugares marginalizados, quanto atualmente, em que seus trabalhos estão espalhados pelos muros da cidade, mas principalmente em locais periféricos. Sua identidade de artista, ainda cruza com sua identidade de pichador, pois ele faz questão de afirmar que não houve um só ano, desde 1990, quando começou, em que não tenha feito um pixo. É preciso enfatizar, contudo, o fato de que houve uma mudança cultural em relação à forma que a sociedade encara o graffiti: no início, confundido com o pixo -

até hoje confinado no status de crime e reprovado moralmente por grande parte da população - o graffiti era também condenável e praticamente impossível de ser autorizado pelos setores público e privado, o que muda nas últimas décadas, quando sua linguagem e técnica passam a ser reconhecidas e integram espaços como museus e galerias.

Percebe-se assim, que um processo histórico e social proporcionou um consenso de atribuição de valor ao graffiti, antes inexistente. O “mundo organizado” (BECKER, 1977, p. 11) que significou o graffiti como arte, surgiu na São Paulo pós-década de 1990 e transformou muitos pichadores como Boleta em artistas. Tal consenso, ao longo do tempo, propiciou que grafiteiros transitassem em outros espaços e suportes, os quais, admitindo-os como artistas, fez com que também participassem das relações comerciais intrínsecas ao mercado da arte. Boleta diz que atualmente, para ser grafiteiro é preciso pintar e vender telas. As restrições antes impostas pelas convenções, tanto no quesito da inteligibilidade das obras, quanto da execução (BECKER, 1977), inverteram-se e passaram a ser determinantes para a própria sobrevivência do artista.

É necessário ter em mente, no entanto, que a definição de arte nunca é “intraestética”, e que é preciso atribuir um significado cultural, que só é “dado através de um processo local” (GEERTZ, 1998, p. 146). Ou seja, se na cidade de São Paulo atualmente existe alguma espécie de consenso com relação ao status artístico do graffiti, do muralismo, do stencil, das artes urbanas no geral, este deve ser entendido como um fenômeno específico da cidade e que, portanto, pode não se verificar em outros locais do país. Isto porque, sendo uma megalópole constituída por diversas linguagens e sistemas culturais do mundo todo, São Paulo proporciona uma participação neste sistema particular que é a arte, porque é facilitada a participação no sistema geral que chamamos de cultura (GEERTZ, 1998).

A cultura *underground*, na qual a pichação, o skate, o rock e a tatuagem são elementos importantes, foi acessada por Boleta já na adolescência, pois morar na capital paulista significava conviver com uma heterogeneidade e complexidade maiores do que no interior ou em outros estados, onde os traços cosmopolitas não são tão fortes.

Figura 37 e 38 – pinturas de Nossa Senhora Aparecida: sem título, técnica mista, 29,7x42cm, 2012; “A Central”, técnica mista, 29,7x42 cm, 2013.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

Após ter contato superficial com o catolicismo, o protestantismo e o espiritismo, Boleta conheceu o Santo Daime (ICEFLU) e, após um período de experiências que oscilaram entre positivas e negativas, ele se fardou. A partir disso, seus desenhos começaram a mesclar referências: caveiras, facas, serpentes, balanças – descritas por ele como ícones da tatuagem *old schooll*, *new schooll* e oriental – e formas curvas e retorcidas, que derivam em passarinhos, cocares, folhas e cipós, identificadas pelo artista como “orgânicas” (foto abaixo). As formas retorcidas, no entanto, têm dupla referência: além da inspiração nas “formas da natureza”, existe também no repertório do artista a logotipia dos discos de bandas de rock psicodélicas dos anos 1960 e 1970.

Figura 39 – graffiti de Boleta em muro em São Paulo



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

Figura 40 – detalhe de graffiti mostrando alguns elementos fundamentais da composição



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

Afora suas explicações relativas aos repertórios anteriores, calcados em sua vivência com a tatuagem e o rock'n roll, especialmente a figura da serpente pode ter origem múltipla, ou seja, pode estar relacionada às experiências com a ayahuasca. A visão de serpentes é uma experiência xamânica muito comum, além de estar presente em muitas das cosmologias indígenas amazônicas. Reichel-Dolmadoff (1976), um dos primeiros estudiosos do tema, afirma a proeminência de felinos e reptéis nas visões causadas pela ingestão da ayahuasca. A recorrência de serpentes também é atestada por Sangirardi Jr. (1983, p. 187), contudo, o animal aparece em outras experiências com enteógenos, bem como em cosmologias e cosmogonias de culturas que não convivem com ele em seu habitat natural (SHANON, 2002).

Segundo Mikosz (2009, p. 174), “as serpentes aparecem nas representações

artísticas desde muito tempo em civilizações distribuídas pelo planeta todo, quase sempre com implicações mágico-religiosas, além de ser uma imagem recorrente nos ENOC”.

Figura 41 – graffiti de Boleta



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

Como dito no segundo capítulo, os estágios não ordinários de consciência (ENOC), como o produzido pela ayahuasca, são divididos em duas partes: no início predominam os padrões luminosos, geométricos, simétricos, treliças, teias e espirais posteriormente tais padrões adquirem formas mais complexas, derivando em animais, plantas, construções humanas, etc. Esses espirais e pontilhados multicoloridos e luminosos são representados de forma “pura” nas obras indígenas, enquanto que nos artistas não-indígenas, se apresentam como um misto de elementos geométricos e abstratos que podem ou não conter espirais. O que pode ser visto em muitos trabalhos de artistas ayahuasqueiros no Brasil são formas espirais, não só pela prevalência desse tipo de imagem na primeira fase da experiência, mas também, e talvez principalmente, porque eles optam por construir uma mensagem direta em relação à ayahuasca, ou seja, têm como elemento principal o desenho do cipó mariri e os arbustos da chacrona.

Dessa folhagem nasceram os pássaros, que segundo ele, foram aparecendo no jogo entre o traço “racional” e “emocional”:

[...] são desenhos que tem muita curva, e aí como meus trabalhos às vezes ficavam muito cheio de curva, eu senti uma necessidade uma hora de pôr um traço reto e aí se eu esticasse esse traço, fizesse ele grande no desenho, de qualquer forma, pra qualquer lado, eu nunca gostava. Então esse traço reto que sai do orgânico que é o lance do pensado né, o reto é o pensado, o orgânico é o emocional. Então essa coisa de ter um pouco do racional no trabalho, essa busca veio dessa forma assim, pequena, eu só consigo colocar esse pequeno, e acabou que por coincidência, assim eu olhava daí eu falava nossa parece uma cabeça dum pássaro e o traço reto é o biquinho, aí ficava nessa viagem, ficava procurando, “olha achei”. Aí fui surgindo assim, meio que grudado no desenho, não era uma coisa solta, voando, então foi tipo aquela coisa meio borboleta, casulo, lagarta, se transforma e tal, e veio transformando assim até no que é hoje, sabe, que eu não sei pra onde vai, mas o negócio é esse. [...] é tipo uma coisa minha, espiritual, sabe? Eles existem, eles são de um lugar, eu estou aqui pra fazer só. E assim, tive a felicidade tremenda de entender isso sabe, dentro do meu estudo espiritual. Eu levo pra minha vida né. (Daniel Boleta, entrevista em julho de 2014).

Figura 42 – “Mamãezinha vem chegando”, técnica mista, 42x29,7 cm, 2013.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

Figura 43 – graffiti em São Paulo



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

A fala de Boleta suscita reflexões que podem ser empreendidas com a ajuda da fenomenologia tanto de autores clássicos da filosofia como Merleau-Ponty, quanto de produções mais contemporâneas, como as de Tim Ingold. Essas foram as abordagens privilegiadas para a análise, porque o processo constitutivo dos artistas passa por experiências em que corpo e mente não são instâncias separadas, ou seja, rituais xamânicos ou transformações contemporâneas destes, em que são experimentadas produções visionárias pela mente, causadas, não só, mas também, pela DMT (princípio ativo da ayahuasca). Dessa forma, a perspectiva do corpo como sensibilidade una e não entrecortada por linhas cartesianas de separação, se faz mais interessante.

A necessidade que o pintor sente em colocar o traço reto admite a premissa do filósofo de que “algo invade o corpo do pintor e tudo que ele pinta é resposta a essa suscitação” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44). A congruência apontada pelo autor, da existência do pintor e da pintura, causa a impossibilidade da separação entre natureza e cultura, ou seja, do corpo e da expressão. A linha reta surge da curva, o passarinho, da união das duas. E surge “grudado no desenho”, ou seja, não existe o projeto anterior para que o passarinho seja desenhado, a imagem não é simplesmente a cópia de uma primeira coisa que se fez na mente do artista e que será apenas tornada matéria. É certo que “a arte não reproduz o visível; ela torna visível” (KLEE, 1961, p. 76), mas esse processo criativo acontece na relação entre pintura e pintor, pois numa perspectiva fenomenológica da arte, a obra não é apenas um objeto da visão, dessa forma não a vemos e sim vemos de acordo com ela, ou com ela” (MERLEAU-PONTY, 2004).

A concomitância entre criador e criatura é também explicada pela afirmação de Ingold de que “O (ou a) artista – assim como o artesão – é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida.” (2012, p. 38). Nesse sentido, a proeminência dos passarinhos em suas pinturas, é vista pelo artista como uma consequência de seu envolvimento com a ayahuasca, que mesmo não sendo uma cópia de alguma “miração” que teve, certamente tem relação estreita no sentido, na significação dessa imagem em suas experiências no Santo Daime.

Em um vídeo de produção argentina sobre arte urbana do mundo, o artista fala que “recebeu” os passarinhos e os “aceitou” como uma “graça” que teve a sorte de receber. Em seguida, afirma que “os pássaros são seres que louvam a Deus”, fazendo

analogia com o que ele próprio faz quando canta os hinos de louvor (hinários)³⁸. Em que medida seriam os passarinhos, a própria adesão à doutrina do Santo Daime?

Greganich (2010) afirma que, para os daimistas, o beija-flor simboliza o Espírito Santo, representado no próprio espírito dos mestres fundadores da doutrina. Nesse sentido, o “recebimento” desses passarinhos, a chegada desse elemento visual na vida e obra de Boleta, indica uma significativa conversão aos valores da doutrina do Santo Daime.

Vê-se que o sentido da transformação, evidenciado no trecho através da metáfora da “lagarta-borboleta”, pode ser compreendido como uma metáfora de sua vida, pois ele enfatiza que sua arte mudou, mas porque ele mudou. Com a ayahuasca, “a diferença é total, tipo, é outra disposição”, pintar “na força” (sob o efeito do chá) é “bem da hora. É psicodélico. É concentração máster, você vira a tinta”. Mais uma vez fica clara a não separação entre corpo e expressão, apontada por Merleau-Ponty, bem como sua caracterização “orgânica” da experiência e produção artística.

Figura 44 – “Eu vivo na floresta”, técnica mista, 50x50 cm, 2011.



Fonte: foto por Gabrielle Dal Molin/ julho de 2014

Quando o artista afirma que os passarinhos *existem*, que são de algum lugar e que ele só está aqui para fazê-los, ele não só materializa em seu discurso o que Klee e Merleau-Ponty apontam sobre ser o papel do pintor com relação à sua pintura, ou seja,

³⁸ Vídeo da série “Paredes que hablan”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5h0nC5T6md0>, Acessado em 04/10/2014.

um veículo que traz a visibilidade algo invisível, como também introduz um elemento novo, o de que eles não são *vistos* (se não forem pintados), mas são *vivos*. Isso nos leva às reflexões de Ingold sobre a teoria antropológica da agência da arte, formulada por Gell.

Segundo Ingold (2012), há uma confusão em relação à agência de objetos, postulada por muitos teóricos, os quais incitam a coincidência entre os pares agência/vida e objetos/coisas. Para Gell (1998, p. 13), todo trabalho de arte é um *objeto*, que pode ser relacionado a um agente social dessa forma, a arte tem agência, assim como os humanos, comumente privilegiados pela ontologia. Ter agência, para muitas teorias significou ter vida, o que para Ingold só acontece com as *coisas* e seus fluxos contínuos (INGOLD, 2012). Tal perspectiva supera a condição do agente não humano de apenas “agir de volta” em direção ao humano.

Nesse sentido, seria interessante considerar a arte, além de objeto, como coisa, porque tem fluxos que o artista apenas segue para desenvolver seu trabalho, e porque nos dizeres do artista em questão, ela existe e habita algum lugar. O caso não é considerar a arte desprovida de agência, nisso Gell está correto, uma vez que, como vimos, os passarinhos estabeleceram relações com o pintor, surgiram, explicaram e influenciaram os caminhos de sua produção artística. Entretanto, vê-la como *objeto*, talvez aprisione sua ontologia e não atente para as relações não hierárquicas entre os humanos e as coisas, para os fluxos contínuos que os perpassam e para o movimento permanente de ambos.

Apesar de afirmar categoricamente que não existe relação de causalidade direta entre o conteúdo que vê em suas “mirações” e o que pinta, Boleta também explica que o desenho “vai se desenrolando”, que ele descobriu que é só começar a fazer que “as coisas vem vindo”. Dessa forma, o sentido de improvisação contido em sua fala segue “os modos do mundo à medida que eles se desenrolam”, não conecta, em retrospecto, “uma série de pontos já percorridos.” (INGOLD, 2012, p. 38). A arte, enquanto “modos de fazer mundos” (GOODMAN, 2007), bem como a religião, se encontram aqui para dar sentido a uma experiência de transcendência da consciência vivida num ritual com a ayahuasca.

Suas motivações para pintar, entretanto, não se encerram individualmente. A possibilidade de intervenção no espaço urbano, com o objetivo de comunicar-se, transformar o concreto em objetos estéticos de maior fruição, e, sobretudo, oferecer o que ele chama de uma “cura pela cor” aos transeuntes da cidade de São Paulo, ou seja,

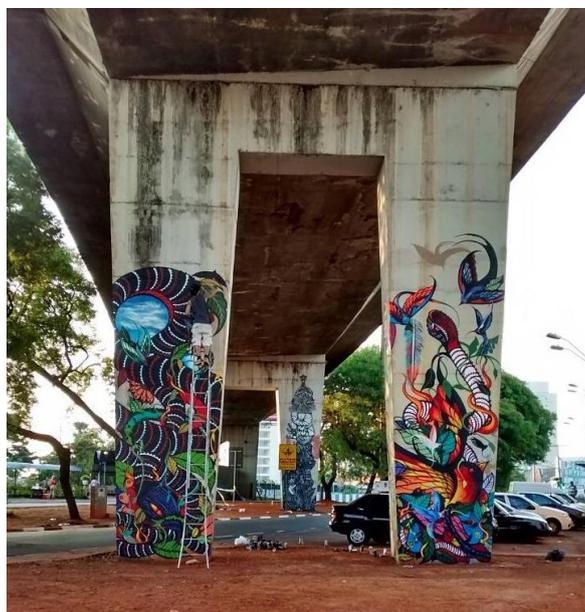
possibilitar uma visão mais bela e agradável, em meio ao cinza, ao lixo e ao abandono de certas áreas urbanas, também foram manifestadas tanto em entrevistas como no vídeo sobre arte urbana já mencionado anteriormente.

Figura 45 - graffiti realizado por Boleta em uma casa na Amazônia.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

Figura 46 - Graffiti realizado em Campinas-SP.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

Outros elementos constantemente presentes em suas obras são a cruz do Santo Daime, determinados elementos indígenas, a estrela de Davi, terços, Nossa Senhora Aparecida e o rosto de Padrinho Sebastião. Estes aparecem em suas pinturas, pelo motivo mais óbvio de que são imagens e símbolos com os quais ele se relaciona

cotidianamente, por ser adepto da religião, mas também, - e isso aparece de forma mais clara na figura do Padrinho, - por um sentido mais epistemológico, de escrever, ou no caso desenhar, a própria cultura.

Figura 47 e 48 – “Papai Sebastião”, técnica mista, 21 x 29,7cm, 2014 e “O justiceiro”, técnica mista, 80x60 cm, 2012.



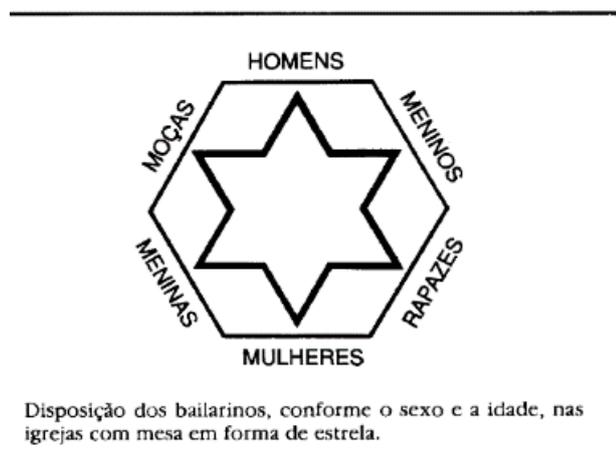
Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

Portanto, quando ele diz que não faz graffiti, porque não está escrevendo nada, mas depois redefine dizendo “Eu estou escrevendo uma história, mas é de outro jeito”, o artista deixa transparecer suas motivações epistemológicas, ou seja, deixa claro que seus muros contam, através de seu estilo próprio, a história de uma religião que nasceu na Amazônia e chegou aos grandes centros brasileiros, que mistura tradição xamânica com catolicismo e nomeia o grande responsável pela expansão, Padrinho Sebastião, pintando sua longa barba.

Da mesma forma, a estrela de Davi, faz referência ao modo como são dispostas as pessoas, segundo sexo e idade, durante os trabalhos de concentração ou bailado, ao longo da mesa em forma de estrela, presente nas igrejas do Santo Daime:

Figura 49 – Ilustração da organização da mesa no ritual

Figura 2



Fonte: *Guiado pela Lua. Xamanismo e uso ritual da ayahuasca no culto do Santo Daime*, de Edward McRae (1992)

Figura 50 – foto da mesa da Igreja Céu da Flor (Sibaúma-RN)



Fonte: foto por Gabrielle Dal Molin/ abril de 2015

Figura 51 e 52 – graffiti e quadro “O Brasil quem pescou”, técnica mista, 42x29,7 cm, 2013.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

Figura 53 – graffiti *in door*



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 15/03/2015

Derrida (1974) afirma que “as culturas estudadas pelos antropólogos estão sempre já se escrevendo” (apud CLIFFORD, 2002, p. 91), e que por isso o status especial do etnógrafo é subvertido. Pensando nisso, considero que a arte de Boleta, como a de muitos outros, seja uma forma de escrita da experiência e da doutrina, a “gramatologia” que desautoriza a antropologia, por exemplo, a ser a voz única ou preferível de explicação de sua religião.

Escrever-se é, sobretudo, uma forma de fazer política. E o que é possível dizer

sobre a decisão de levar à rua os símbolos típicos e os rostos fundadores e refundadores do Santo Daime? Está em jogo, nessa escolha, não só o caráter mitológico e missionário que Mestre Irineu e Padrinho Sebastião adquiriram ao longo do tempo, através da própria característica oral e personalista da doutrina, mas, sobretudo, uma forma de inscrição do sentido da comunidade, uma forma de “partilha do sensível” que define a maneira como obras fazem política (RANCIÈRE, 2009, p. 18). Esta partilha de um universo particular, o do Santo Daime, oferecida em um ambiente público, a rua, carrega uma intenção de comunicação mais intensa e direta, própria das manifestações artísticas urbanas.

Ao incluir em seu desenho os símbolos católicos e um dos mestres da religião (Padrinho Sebastião), o artista consegue explicitar didaticamente quais são os sistemas simbólicos, os quais a doutrina do Santo Daime se baseou em sua formação, bem como demonstra o quanto as figuras dos mestres são fundamentais para o ritual e para o imaginário dos adeptos.

Esta religião é uma linha derivada de uma primeira doutrina, conhecida como Alto Santo, ou Centro de Iluminação Cristã Luz Universal (CICLU), que surgiu na zona rural de Rio Branco, estado do Acre, região Norte do Brasil. Raimundo Irineu Serra, posteriormente conhecido como Mestre Irineu, negro, maranhense, chegou no ano de 1912, com dezenove anos de idade, para assim como milhares, trabalhar na extração do látex em seringais. Na época de seringueiro e posteriormente, como Cabo da Guarda Territorial, Irineu teve contato com grupos indígenas da fronteira com o Peru e Bolívia e passou a ter experiências em rituais de ayahuasca, levado por seu amigo Antônio Costa.

Depois de vários anos desse contato, principalmente com os kaxinawá, recebeu uma mensagem de uma entidade feminina, considerada por ele como a Nossa Senhora da Conceição, de que deveria se preparar para fundar sua própria linha de trabalho espiritual com o chá. À época, Antônio e seu irmão já haviam fundado o Círculo de Regeneração e Fé (CRF), na cidade de Brasileia, e que possuía uma hierarquia de modelo militar.

Após oito dias tomando o chá sozinho na floresta e seguindo uma dieta que incluía quase que exclusivamente macaxeira (iniciação notadamente parecida com a de um xamã), em 1930, Irineu fundou um centro comunitário, onde passou a desenvolver o culto do “Santo Daime” (ou apenas “Daime”), como passou a chamar a ayahuasca. Lá ele desenvolveu um sistema doutrinário de matriz católica, baseado nos elementos da religiosidade popular, mas combinada com o esoterismo europeu. Eduardo Galvão

comenta a uniformidade das crenças dos caboclos amazônicos, atribuindo a prevalência católica à atuação dos missionários e colonos, os quais impuseram a religião através da perseguição aos grupos indígenas e principalmente pelo estabelecimento de missões nas aldeias. (MCRAE, 1992)

Por outro lado, existe na maioria dos trabalhos acadêmicos sobre o tema, a interpretação de que o Santo Daime é um movimento xamânico, pelo menos em parte, já que ocorrem experiências extáticas durante os rituais. Outros argumentos são: o próprio processo de iniciação de Mestre Irineu e sua decorrente posição de liderança - bastante parecida com a de um xamã-, as curas atribuídas à bebida e as prescrições anteriores e posteriores ao dia do ritual, ou seja, evitar bebidas alcoólicas e outras drogas, bem como a carne vermelha e a prática sexual, - interdições comumente estabelecidas em rituais xamânicos indígenas.

A clientela do centro era inicialmente composta por negros da comunidade rural do bairro Vila Ivonete, em Rio Branco, e por esse fato, somado a uma política oficial de repressão à feitiçaria, referentes à prática ilegal da medicina, da magia e que proibia o curandeirismo e o uso de "substâncias venenosas", Mestre Irineu poderia ter sofrido duras perseguições. Por ter apadrinhamento de brancos poderosos das elites locais, ele se safou, contudo, isso teve implicações no próprio desenvolvimento de seu sistema de crenças: em sua doutrina não há resquício das antigas concepções e práticas xamanísticas e vegetalistas voltadas à interferência direta na vida do outro, como o uso da força mística para atacar inimigos ou atrair a pessoa amada através de filtros do amor, práticas que vemos, por exemplo, nas religiões afro-brasileiras.

É interessante observar que, apesar de excluir esta prática xamânica, Mestre Irineu conservou a leitura valorativa dos elementos da natureza e do poder que teriam, quando fundamentou sua doutrina. Em seu período de iniciação, diz-se que teve uma visão da lua aproximando-se dele, trazendo em seu Centro uma águia. Foi interpretada por ele como Nossa Senhora da Conceição, ou a Rainha da Floresta, vindo lhe entregar suas lições. Essa "miração" se torna inspiração para a letra do seu primeiro hino e estabelece um dos principais símbolos de seu culto (MCRAE, 1992, p. 64). Assim como a Rainha da Floresta se identificava com a lua, o sol e as estrelas também seriam manifestações de seres divinos, sendo o sol, o próprio Daime.

Segundo Monteiro da Silva (1983), retomando o conceito de Mircea Eliade (1949), a mitificação dos elementos celestes, cuja presença está inicialmente nas "mirações" e depois nos hinos e na doutrina, é uma operação de "hierofania uraniana", a

primeira palavra sendo definida por um “complexo de crenças através das quais objetos, seres e fenômenos da natureza passam a possuir poderes não naturais, de uma ordem sobrenatural, sobre a qual não temos domínio” (p. 70). Uraniana porque, na mitologia grega, Urano era um deus filho de Gaia (Terra), o qual seria a personificação do céu, palavra latina derivada de *Caelius*, nome de Urano entre os romanos.

Essa “irrupção do sagrado”, como denomina Eliade, se manifesta na religião daimista, tanto em aspectos de sua doutrina, muitos presentes em cosmologias cristãs e espíritas, mas também no próprio nome de suas igrejas, as quais levam sempre o pronome de “Céu” (ex. Céu da Arquinha, Céu da Flor, Céu de Maria, Céu do Mar). Da mesma forma, o próprio nome da sede da religião de Mestre Irineu, Alto Santo, refere-se a uma “hierofania tópica”, criada em torno da figura mística dele³⁹.

Além da tradição indígena, Mestre Irineu também inclui elementos do Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento, como a ênfase na harmonia, amor, verdade e justiça, e também caracteres da Ordem Rosa-Cruz (MCRAE, 1992, p. 68). No *Hinário do Cruzeiro*, formulação básica da doutrina do Santo Daime, também são descritas migrações de Mestre Irineu, pela corte celestial, onde estariam entidades cristãs, indígenas e africanas, o que revela uma combinação de ideias para a construção de sua doutrina.

Uma característica importante é a estética militar (causada provavelmente por sua própria vivência como cabo), a qual surge no discurso evocando os trabalhos espirituais feitos no astral como guerras ou batalhas contra o mal, chamando assim a igreja de Império Juramidam e os adeptos de soldados do Imperador, comandante, Mestre Irineu (MCRAE, 1992, p. 70). Contudo, é na prática que esta estética se apresenta de forma notável: quando o indivíduo já teve algumas experiências dentro do ritual e manifesta o desejo de se tornar formalmente um adepto, ele passa pelo processo que o tornará “fardado”, ou seja, se tornará parte do exército do Mestre e terá obrigatoriamente que utilizar a “farda”⁴⁰ em todas as celebrações da igreja.

³⁹ Uma observação interessante a respeito do conceito de “hierofania” é que o termo vem da palavra “hierofante”, que era nada menos do que o sacerdote cuja função era anunciar o sagrado, presidindo os Mistérios de Eleusis, culto grego citado no primeiro capítulo.

⁴⁰ A farda oficial ou farda branca é utilizada em datas festivas e nos rituais de bailado e a farda não-oficial ou farda azul nos rituais de concentração. A farda branca é um terno branco para os homens, com um emblema na lapela, uma figura cujo centro tem uma lua nova sobre a qual pousa uma águia em posição de voo, e no ombro direito várias fitas coloridas. Para as mulheres, é composta por saia de pregas, blusa de manga comprida, fitas verdes traspassadas no peito, a insígnia de Salomão (estrela de seis pontas), uma rosa para as mulheres não-írmãs e uma palma para as írmãs, fitas coloridas e na cabeça uma coroa de

Em 1940, com uma sede maior, e já conhecido por Alto Santo, o centro de Mestre Irineu fica famoso e atrai cada vez mais adeptos, se institucionalizando apenas em 1963, com a fundação do Centro de Iluminação Cristã Luz Universal (CICLU). Na ocasião de sua morte, em 1971, começam a ocorrer disputas pela sucessão do comando do Centro, o que divide a igreja. Sebastião, um dos possíveis sucessores, se retira com mais de cem pessoas o seguindo e funda sua própria linha de trabalho, para alguns, herdeira, para outros, dissidente de Mestre Irineu.

Sebastião Mota de Melo, o Padrinho Sebastião, nasceu no Amazonas, em 1920, num seringal às margens do rio Juruá. Desde cedo afirmava ter visões e ouvir vozes, o que possibilitou seu aprendizado em trabalhos de mesa de atuação espírita, sem ayahuasca. Nesses trabalhos, Padrinho Sebastião incorporava conhecidos guias da linha do espiritismo kardecista, fazia atendimentos a doentes e realizava curas espirituais. Em 1959, mudou-se para Rio Branco, numa área conhecida como Colônia 5000. Lá realizava seus trabalhos de orientação espírita, vindo a conhecer o Daime apenas em 1965. Sentindo-se curado de sua doença no fígado pelo daime, se torna frequentador do Alto Santo, recebe hinos e vem a ocupar uma posição de destaque na comunidade rapidamente (MCRAE, 1992).

Com a autorização de Mestre Irineu, produzia o chá na Colônia, mas após alguns desentendimentos, Sebastião se retira definitivamente para este lugar e passa a fazer seus trabalhos com o chá de forma independente. Em outubro de 1974, é fundado o Centro Eclético da Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra, CEFLURIS, um centro espiritualista organizado na forma de uma sociedade civil sem fins lucrativos.

Em fins da década de 1970, o CEFLURIS passa a atrair pessoas do Brasil todo, em sua maioria de classe média, provenientes principalmente do Sudeste, os quais partiam regularmente para as regiões andinas, o que despertou também um interesse pelos povos e costumes da região fronteira da Amazônia (MCRAE, 1992). Indo para o Acre, encontravam uma comunidade agrícola, o hospitaleiro Padrinho Sebastião, conhecimentos indígenas ressignificados, o consumo da *cannabis*, chamada de Santa Maria (representando o feminino em contraposição ao masculino do Daime) que, se atua como um fator negativo do ponto de vista legal, funciona muito bem do ponto de

lantejoulas brancas e prateadas. A farda azul masculina consta de calça azul marinho, camisa branca de manga comprida, meias e sapatos brancos, gravata social azul marinho, a estrela de seis pontas e as iniciais CRF (Casa da Rainha da Floresta) no bolso esquerdo. A farda das mulheres é saia azul marinho, pregueada, camisa branca de manga curta em cujo bolso encontra-se o CRF, gravata borboleta azul, a estrela de seis pontas, meia e sapatos brancos (Cemin, 2004).

vista da disseminação da religião por esses jovens, influenciados pelo universo hippie. Interessados pela Nova Era, esoterismo, religiões orientais e por valores das populações tradicionais que apontariam para outras formas de vida coletiva, estas pessoas que por lá passaram nessa época, foram responsáveis pela chegada do Daime aos centros urbanos do país, como São Paulo e Rio de Janeiro.

São muitos os nomes já concedidos a esse fenômeno: “Novos Movimentos Religiosos” (HERVIEU-LÉGER, 2008), “terapias neo-religiosas”, “alternativas” ou “holísticas”, “Nebulosa místico-esotérica” (CHAMPION, 1994 apud GREGANICH, 2010), “Nebulosa de heterodoxias” (MAÎTRE, 1987 apud GREGANICH, 2010), “Nova Consciência Religiosa” (SOARES, 1994), “reencantamento do mundo” (PIERUCCI, 2005), “sedução do sagrado” (BINGEMER, 1992), entre outros. O que interessa é pensar o porquê desses movimentos e entendê-los dentro de um contexto maior, marcado por reestruturações sociopolíticas e culturais, incidentes em muitas partes do mundo. Segundo Greganich (2010, p. 13), é preciso partir de uma perspectiva latino-americana, pois o que está em jogo é um “campo religioso profundamente transformado e reordenado, onde as diferentes formas de expressão religiosa convivem no contexto de um pluralismo que parece não colocar limites à diversidade”.

Os rituais da linha de Sebastião são praticamente idênticos aos da linha de Irineu, no que diz respeito à organização das pessoas, execução de preces e hinos, interdições, etc. No entanto, há uma variedade maior no que concerne à “liberdade da performance” possibilitada pela admissão de trabalhos de mesa branca, de incorporação e até mesmo do que se denominou “umbandaime”, uma combinação da Umbanda com o Santo Daime. Neles são cantados hinos que mencionam orixás e outras entidades pertencentes às religiões afro-brasileiras, bem como pontos de umbanda (LABATE, 2000).

No final da década de 1990, houve uma reforma institucional, cujo objetivo foi o de separar a esfera religiosa da administrativa. A igreja, então, em 1997, muda o nome para Igreja do Culto Eclético da Fluente Luz Universal Patrono Sebastião Mota de Melo, ICEFLU, este que permanece até o presente momento e denomina, segundo os dados do site oficial da igreja⁴¹, cerca de 60 unidades no Brasil e 50 no exterior, totalizando seis mil adeptos.

⁴¹ www.santodaime.org. Acessado em 30/03/2015

Segundo Labate (2014), duas características, que ela considera estruturais do ICEFLU, são as responsáveis pelo sucesso da disseminação pelo Brasil e pelo mundo: a “miscibilidade” e a “psicoatividade”. A primeira seria a aptidão que o Santo Daime tem de se misturar a outras religiosidades desde sua formação, ou seja, sua tendência a incorporar elementos de sistemas simbólicos diversos, numa operação de bricolagem. Por “psicoatividade”, a autora denomina o protagonismo do uso ritual de substâncias psicoativas (não só o daime como a cannabis, Santa Maria, o rapé e em alguns casos até o kambô), tanto na prática ritual quanto na cosmologia da religião.

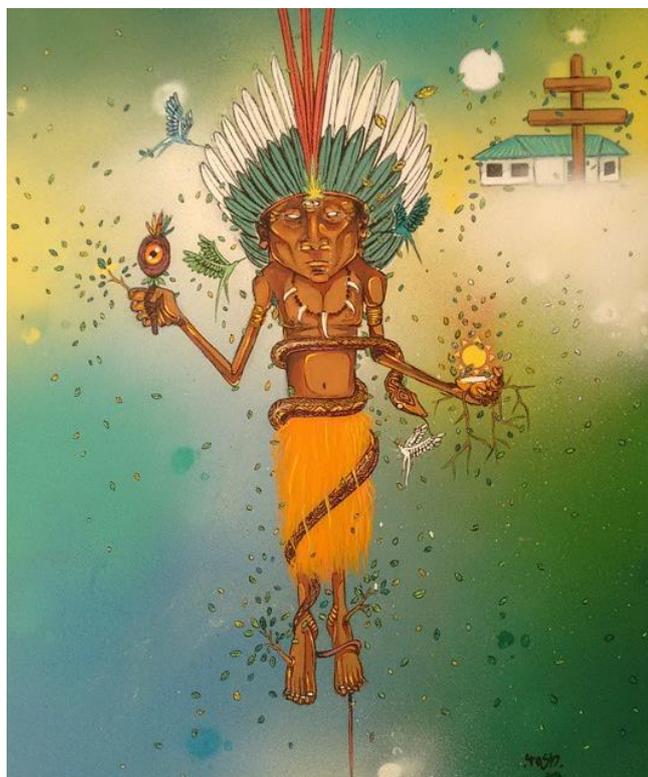
O ecletismo cristão, a teologia visionária e a prática de alianças espirituais, seriam os fatores apontados por Alex Polari, ex-guerrilheiro, escritor e atualmente um dos principais líderes do Santo Daime no Brasil, para a total abertura ao diálogo inter-religioso (COSTA, 2012).

Facilmente adaptável a diferentes localidades e concepções religiosas, foi fácil convergir com o movimento de “subjetivação das religiosidades”, o qual caracteriza o fenômeno dos “Novos Movimentos Religiosos” (HERVIEU-LÉGER, 2008). Da mesma forma, a “psicoatividade” cria em torno do Santo Daime, uma aura de encantamento, exotismo, mistério, corroborada pela variedade de depoimentos acerca da experiência, bem como pela dificuldade de obtenção da ayahuasca (ASSIS e LABATE, 2014).

Boleta, portanto, é um destes indivíduos, que após experimentar conteúdos religiosos diversos, disponíveis no cenário híbrido próprio de um grande centro urbano, foi alcançado pela miscibilidade daimista e fez de sua religião uma inspiração para sua arte.

3.2 – Tiago Tosh e o “etnograffiti”

Figura 54 – sem título, técnica mista, 70x90 cm.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 26/08/2015

Tiago Tosh é um artista de 33 anos, nascido em São Paulo e criado na Zona Norte do Rio de Janeiro, na região do Cordovil, onde ele diz, em entrevista concedida em julho de 2015, ter entrado em contato com a cultura do “gueto”, primeiramente através do funk e depois “descobrimo a arte”, pintando personagens de Maurício de Souza nos carrinhos de rolemã dos meninos da vizinhança. Após ter contato com o teatro e passar um tempo trabalhando como ator, em 1998, entrou para a conhecida ONG Afroreggae, no Vigário Geral, onde fez a primeira oficina de graffiti. Ao término da oficina, Tiago inicia sua trajetória na arte urbana, que em 2000, passa pela participação num projeto de graffiti na cidade, o “Rio Graffiti”, o qual consolida sua carreira e lhe apresenta a novas pessoas, uma delas que se tornaria sua namorada e o apresentaria ao Santo Daime.

O contato com a religião transforma sua vida e dá a sua arte “uma nova direção”, desde a primeira experiência no Céu do Mar, Centro Eclético Fluente Luz Universal Sebastião Mota de Melo – CEFLUSME, primeira igreja ICEFLU fora da região norte do Brasil, criada em 1982, pelo psicólogo Paulo Roberto Silva e Souza.

Após alguns anos, já sendo fardado, sua vida amorosa novamente lhe abre novos caminhos espirituais e artísticos: após o término com a primeira namorada citada, Tiago conhece outra, casa-se e ela passa em um concurso público no estado do Acre, fazendo com que eles se mudem para Rio Branco e lá residam cinco anos, de 2008 a 2013. Durante sua estada no estado do Acre, o artista se aprofundou, tanto na doutrina do Santo Daime, frequentando o Céu do Mapiá, sede mundial do ICEFLU, quanto nas tradições indígenas, visitando aldeias yawanawá e puyanawá, além de ter contato com a Barquinha, religião menos conhecida fora da Amazônia.

Do ponto de vista de sua produção, é nesse momento que Tiago consolida a transformação em sua arte: se antes pintava nos muros coisas “sobre a favela, sobre o cotidiano, sobre o movimento cultural” das comunidades pobres do Rio de Janeiro, após o fardamento e a experiência no Acre, surge uma nova *crew* (termo usado pelos grafiteiros para se referir ao grupo de pessoas que pinta junto) e um novo estilo. Já no primeiro contato feito via Facebook, em 2013, o artista definia o etnograffiti como “um graffiti voltado mais para esse resgate cultural, que traz para as ruas os seres e saberes culturais e medicinais dos povos da floresta, tanto dos indígenas, quanto da família de Juramidam”, mas durante a entrevista feita em julho em 2015, ele explica como foi a concepção do estilo:

Abriu um edital em Rio Branco, era um edital de um fundo municipal, a gente escreveu o projeto, que que a gente fazer tal? Aí qual vai ser o nome do projeto? Pô não sei cara. Daí o outro amigo, ah a gente podia pensar alguma coisa etno assim, etnograffiti, não sei que. Aí eu falei caraca mano, isso, caraca, tudo a ver, etnograffiti, caraca tipo assim é o nome perfeito tá ligado! É o graffiti étnico!

Em outros momentos da mesma entrevista ele define melhor o que seria o “etnograffiti”:

E eu to até hoje pintando nas ruas, desenvolvendo esse trabalho assim, fazendo essa, mostrando um pouco dessa coisa do etnograffiti que também traz um pouco das coisas não só dos índios, mas traz um pouco das minhas coisas pessoais, das coisas que eu acredito, das coisas que eu percebo, muito do daime, assim claro, tem muita influência do daime, influência total no meu trabalho. E os índios e a própria floresta em si né, os mistérios, costume dizer assim, os mistérios, seres e saberes que são as coisas que me envolvem assim.

[...]

eles são seres elementais assim, na verdade são um pouco da junção de tudo, mas são um pouco dessa coisa dos seres elementais, quem me disse isso foi uma amiga minha lá de Recife que falou, achei

interessante, nem tinha buscado essa... ela falou que são seres elementais mesmo, como se fossem seres da natureza assim sabe, extraterrestre até, uma coisa mais nesse sentido.

Figura 55 e 56 – graffitis em muros no Rio de Janeiro



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 26/08/2015.

Percebe-se, tanto na fala, quanto na pintura de Tiago uma gama de referências que vão desde os conhecimentos e costumes das populações tradicionais da Amazônia brasileira (cocares, pinturas corporais, braceletes, tornozeleiras, “O pajé da Ayahuasca”), passando por sua filiação ao Santo Daime – que funciona não apenas como conteúdo simbólico (o sol, a meia lua e a estrela de Davi), mas como via epistemológica para se aprofundar nos saberes da floresta, – ao candomblé e à umbanda (cajado com a cabaça), e abarca, além disso, elementos da cultura indiana (flor de lótus), da mitologia nórdica, do ocultismo (elementais) e da ufologia (extraterrestre).

Todos estes elementos encontram legitimidade dentro da lógica eclética da linha ICEFLU, que começa por levar o termo “eclético” em seu nome, e que, ao longo do tempo, foi se abrindo cada vez mais às experimentações, ainda que em níveis variados, como aponta Assis e Labate (2014, p. 25) ao falarem sobre o estabelecimento de idiosincrasias em cada igreja, o que as torna um “microcosmo particular” e contribui para a “congregacionalização dessa religião”. Por isso, a figura indígena, como já foi ressaltada em outros momentos, tem valor de origem e de fundamentação do uso contemporâneo da ayahuasca. Da mesma forma, estão presentes o sol, a meia lua e a estrela de seis pontas, porque são elementos sacralizados pela doutrina daimista, estampados em bandeiras, ornamentações de roupas e nas igrejas. Por fim, a presença dos cajados e um deles com uma cabaça, aludindo aos orixás Oxalá, Obatalá, Orixanlá e Oxalufã (PRANDI, 2001).

Com relação à flor de lótus, ela poderia ter origem no contato de Tiago com uma série de culturas antigas orientais, as quais integram a planta em sua cosmologia. Contudo, durante a entrevista, falando sobre outro desenho, o artista referenciou a flor no universo hindu, principalmente no que diz respeito à prática da yoga (ver figura 47). É importante, nesse momento, retomar as anotações do diário de campo, para traçar linhas paralelas entre os interlocutores. Sobre a entrevista com Boleta, escrevi o seguinte parágrafo: “Passando pelo quarto vi no criado-mudo um livro espírita. Sobre ele uma ficha de inscrição de um centro de yoga. Na bicicleta do outro lado, um adesivo no cano, com o rosto de Jesus”.

Mitologia nórdica, ocultismo, hermetismo e ufologia, por fim, figuram conjuntamente dentro de uma rede de símbolos própria do kardecismo brasileiro contemporâneo, na medida em que este abarca influências das populações germânicas, nórdicas, egípcias, substanciadas na figura dos elementais, como forças naturais

personificadas em fadas, duendes, gnomos, salamandras e ondinas⁴². Da mesma forma, muitos espíritas (como, por exemplo, Edgar Armond, do qual será falado posteriormente) trabalham com as ideias de seres extraterrestres, os quais seriam as entidades espirituais das quais derivaram e que auxiliam o povo da Terra. Novamente recorrendo ao diário de campo, vejo que Rodrigo, em 2014, me contava sobre os elementais, tendo como base um livro espírita que lia.

Dentro da própria cosmologia daimista de muitas igrejas existem referências ao Comando Estelar, que seria uma hierarquia de guardiões estelares que nos protegem (BERCÊ, 2007), bem como são cantados hinos como o “O Santo Daime é Estelar”⁴³, e é compreendido que não só o Santo Daime tem origem em outras partes do cosmos, como toda a humanidade.

Confirma-se, assim, o devir eclético da linha ICEFLU, e mais precisamente do Céu do Mar, na qual Tiago é fardado e que segundo Soibelman (2008), atualmente é uma igreja que reflete a evolução da doutrina, somando a ela cada vez mais práticas e crenças da umbanda e do espiritismo kardecista.

Falando um pouco mais sobre a proposta do etnograffiti, o artista passa a evidenciar mais seu caráter político de resgate, valorização e proteção das populações indígenas:

Mas os etnograffiti também surgiram nessa proposta de querer trazer um resgate mesmo assim, dos povos indígenas que estavam um pouco esquecidos, estavam não, ainda continuam sendo esquecidos e tal. Mas minha proposta era trazer um pouco desse contexto, tentar misturar isso junto com a minha parada do Santo Daime, que foi o que me resgatou na verdade, e que na verdade os próprios indígenas também cultuam a mesma bebida, só que com um nome diferente e

⁴² Sobre a questão dos elementais enquanto seres ainda em evolução, mas que tem papel na manutenção da Terra, o site do Centro Espírita Nosso Lar (<http://www.nossolar.org.br/nossolar/> acessado em 05/12/2015), em sua sessão “Atualidades” cita alguns livros que fundamentam a existência desse elemento na cosmologia kardecista.

⁴³ Segundo Bercê (2007), a letra desse hino é a seguinte:

“O Santo Daime é estelar
O Santo Daime é estelar
Ele veio para a terra
Só veio para curar
Cura um e cura dois
E aquele que quiser
Suas forças curativas
Vem das forças estelares
Quem não estiver limpo
Para nesta casa entrar
Por favor aguente firme
Não se ponha a correr.”

tem essa mesma ligação assim.

[...]

Então o etnograffiti ele é um pouco dessa, da projeção das coisas que nós mesmos acreditamos assim, que todos nós que fazemos etnograffiti temos em comum, o Santo Daime sabe e essa ligação com os povos indígenas. De trazer um pouco essa cultura, as coisas que a gente acredita, que o etnograffiti é muito ligado com as plantas medicinais assim sabe, ele não é simplesmente o óbvio, o povo indígena, não é qualquer povo indígena, é o povo indígena que trabalha com as plantas de poder assim, que usam rapé, que usam as medicinas sagradas com a ayahuasca, o kambô, e outras diversas assim que a gente não tem conhecimento.

[...]

Mas o etnograffiti ele tem essa proposta assim de trazer pra rua assim sabe, de mostrar um pouco dessa cultura que existe, mostrar que existe uma outra forma de viver, além da nossa forma de viver, essa não é a única forma de viver. (Tiago Tosh, entrevista em julho de 2015)

No primeiro trecho de sua fala, Tiago afirma a importância do daime em sua vida, como algo que o resgatou (apesar de não falar do que) e localiza seu trabalho artístico na mesma função, como algo que tenha a capacidade de trazer à tona a importância das populações indígenas brasileiras, as quais entende como esquecidas, mas que também podemos considerar, desprezadas. Em seguida, ele faz uma ressalva acerca de quais indígenas estaria privilegiando, deixando claro até uma certa hierarquização étnica, que de fato não se apresenta, visto que todos os grupos indígenas trabalham com “plantas de poder”, ainda que nem todas com propriedades psicoativas tão fortes quanto a ayahuasca. É interessante, contudo, pensar nessa valorização de um tipo de indígena, desse *ethos* xamânico altamente idealizado pela cultura da Nova Era.

O pensamento vinculado à Nova Era também aparece no último trecho, no qual ele ressalta que seu trabalho de popularização da cultura indígena nas ruas da urbe não só serve para que eles sejam lembrados, mas, sobretudo, para que seja conhecida, disseminada e protegida essa “outra forma de viver”. O artista, dessa forma, procura no saber do índio, as respostas para a revolução cultural e espiritual da contemporaneidade urbana brasileira (BRAGA, 2010).

Abaixo seguem dois trabalhos feitos na casa em que funciona o estúdio de tatuagem de um amigo seu, e que serve a ele e a outros membros de sua crew, como uma espécie de ateliê e ponto de encontro. Durante a entrevista feita nesse lugar em julho de 2015, pedi que ele falasse um pouco sobre essas pinturas.

Figura 57 – graffiti em casa em Olaria-RJ



Fonte: foto por Gabrielle Dal Molin/julho de 2015

Por exemplo, a flor de lótus tá mais ligado com a questão oriental né, do Buda, da religião, da yoga, que é uma coisa que eu já fiz, que eu já participei, que me ajudou muito assim na espiritualidade. Porque eu tenho muita ligação com o mestre Buda, pelos ensinamentos, e no Santo Daime a gente tem essa coisa assim eclética, que envolve várias coisas assim no mesmo seguimento, e a flor representa muito isso pra mim também, da presença feminina assim sabe [...] Os kenes, que são as pinturas corporais indígenas, que eles chamam de kenes, que normalmente são recebidas através de sonhos, que representam, que são coisas de animais, esse aqui é o da jiboia, que é o animal sagrado pra eles, que é quase deus pra eles [...] Aqui tem os olhos das mãos que eu acredito que eles são pessoas que trabalham muito com a questão do tato assim, porque eles trabalham com plantas e as plantas você tem que sentir a planta e tal, tem essa coisa da terra, da raiz, e eu acredito que os pajés eles tem essa coisa da mão assim como se tivesse um olho, enfim, é uma ligação com a questão das plantas também, tem essa ligação com a plantas mesmo assim, de ser uma coisa visionária.

O cocar, uma coisa tradicional dos indígenas, e aqui tem um pouco uma mistura dos povos indígenas, o brinco são dos matis, que são os povos da fronteira com o Peru, o terceiro olho também que é uma coisa assim, que é um olho que tá ligado na espiritualidade, que é o único olho que eu faço com a íris, como se fosse um olho que tudo vê, que é o olho da espiritualidade vamos dizer assim [...] E aqui um pouco das plantas se formando dele mesmo, que eu acredito que é

uma coisa só né, uma coisa até meio Rasta, eu e eu, Deus e eu, eles e a natureza são uma coisa só. Eles tão ali, têm as árvores, mas são a mesma coisa, como se as mesmas raízes das árvores, são eles próprios. Então acredito que eles são a raiz da terra, costume dizer que são a raiz da nossa terra. (Tiago Tosh, entrevista em julho de 2015)

Em suas colocações verificam-se referências já mencionadas, como a flor de lótus remetendo à tradição hindu e sua própria explicação em relação ao ecletismo intrínseco à sua religião, o Santo Daime. Também surgem referências aos kenes, os grafismos sagrados típicos das etnias Pano, bem como aos Matis, uma das que fazem parte deste grupo linguístico e ao fazer xamânico, baseado na relação homem-planta, a qual ele compreende ser bastante influenciada pelo conhecimento táctil do pajé. É interessante observar que, apesar de dar ênfase no sentido do tato, é através de outro sentido, o da visão, que ele representa suas ideias sobre o tema. A sabedoria corporal na interação com as “plantas de poder” carrega um sentido visionário, demonstrado por ele através da prevalência do olho, o qual pode habitar outras partes do corpo, como as mãos. Dentro do que chamamos de “pensamento moderno ocidental”, a visão alcançou o topo da hierarquia dos sentidos, não ocupando, porém, este mesmo lugar na cultura de outras civilizações (INGOLD, 2008).

Nesse sentido, é compreensível que a representação gráfica do que ele entende ser “visionário” seja através do olho, mesmo que em outros momentos ele manifeste seu entendimento sobre o termo como algo não ligado à visão necessariamente, mas ao ponto de vista, “das coisas que você acredita, das coisas que você percebe” e também sendo algo que estaria “à frente do nosso tempo”. Da mesma forma, quando indagado sobre a relação de suas “mirações” e de suas pinturas, Tiago afirma que na maioria das vezes não se tratam de “mirações” especificamente, mas de intuições, de coisas imaginadas a partir de sua vivência religiosa, mas também influenciadas pela cultura pop, como, por exemplo, o filme “Avatar”, informado por ele como uma importante inspiração. “Todas as imagens corporizam um modo de ver” (Berger, 1999, p. 14), por isso, não importa muito se Tiago viu em suas “mirações” ou em um filme, porque o que a investigação etnográfica quer desvelar são os processos sociais que se combinam para dar origem ao seu corpus artístico.

O que interessa, para além de tentar estabelecer relações de causalidade direta e definida entre beber o daime e pintar o que mira, é compreender que o chá ajuda Tiago a expandir sua criatividade, não só na pintura como na música. Ele conta que nunca foi músico e que depois de frequentar a igreja começou a tocar violão e entende isso como

um dom que a bebida deu a ele, que a “força” lhe proporcionou, a “força que a gente não vê, mas sente, que nem o vento. A gente não vê, mas sente o vento, Deus a gente não vê, mas sente ele”.

O olho também surge na forma de terceiro olho, novamente uma inspiração da cultura indiana, que vê o terceiro olho como sendo o sexto chakra, localizado entre os olhos, na testa, e que seria o ponto de energia ligada à clarividência, capacidade intuitiva e imaginação (JUDITH, 1999).

Como último ponto a ser considerado, está sua alusão à religião Rastafári, cuja teologia é marcada pela expressão “I and I” (“eu e eu”), para se referir a algo como “eu e Deus”, ou “me in unison with my Creator/Nature/Jah” (FORSYTHE, 1983, p. 87). A coincidência entre Deus (Jah) e Natureza, também é expressa na fala de Tiago, quando ele se refere a Deus e em seguida à natureza, igualando os três elementos e afirmando a condição de raiz dos indígenas.

Figura 58 – graffiti em muro de casa em Olaria-RJ



Fonte: foto por Gabrielle Dal Molin/julho de 2015

Aqui tem a bandana, que eles usam bastante na cabeça, são de ornamentação dos índios, com o kene da jiboia, aqui ele tá com o cajado de jagube, que é uma das matérias-primas do santo daime, pra fazer a ayahuasca que traz a força no caso, ele tá com um cesto aqui

cheio de folhas, que é a folha rainha, como se fosse um pajé que tá preparando pra fazer a ayahuasca né [...] A onça, que também é um animal sagrado assim, é um animal feroz e tal, mas ele tá defendendo a mata dele, e os índios têm todo o respeito por esses animais e aqui eu fiz uma coisa como se ele fosse um animal mesmo domado, como se o índio tivesse encantado ele, pudesse encantar os animais vamos dizer assim, porque os pajés tem esse poder, acredito assim sabe, de encantar os animais. Eles são seres que têm contato diretamente com energias extraterrenas, porque não tem como um cara saber que aquela planta serve pra isso no meio de zilhões de plantas, descobrir, entendeu, então é claro que tem algo místico, sobrenatural em cima disso, então é um fato, só não acredita quem não quer. Mas tudo bem. No cajado tem um dente da onça que também é coisa de caça né, o dente, a pena e a cabacinha que representa um pouco da minha ligação afro né, que é o Exu. E acima dele são os seres elementais, que eu chamo dos curumins encantados, eu costumo dizer, que são curumins meio anjos, indígenas que tem asa de anjo, em outras ocasiões asa de bicho também assim, e tão ligado com a música. Porque a música, aí já vem a minha ligação com o Santo Daime né porque, índio não toca instrumento de corda né, pelo menos os nossos aqui até onde eu sei, mas hoje em dia eles já tocam, por conta dessa ligação com o Daime mesmo, tem vários índios hoje em dia que são fardados até do Santo Daime, que tomam ayahuasca, mas tão ligado com o Santo Daime [...] Então aqui nessa pintura tá representado todas os elementos assim, a fauna, a flora, a minha ligação com o santo daime, com a minha religião, com as questões afro-brasileiras e tal (Tiago Tosh, entrevista em julho de 2015).

Neste segundo graffiti, algumas coisas se repetem, entretanto quero chamar a atenção para alguns pontos: o primeiro é a representação direta dos dois componentes da ayahuasca, o cipó e a folha, sobretudo do cipó como um cajado, o que revela bastante originalidade de Tiago, em desenhar o instrumento presente na representação de alguns orixás e entidades afro-brasileiras como se sua matéria-prima fosse o cipó sagrado. Em relação à cabaça que está no cajado, em outro momento da entrevista ele diz que a utiliza como ornamentação dos cajados por ter descoberto que “quem protege na rua não são os orixás, nem Deus, Jesus, quem protege é o povo da rua”, e este povo da rua estaria ligado às energias de Exu. É necessário dizer que a proteção que ele busca é contra “qualquer imprevisto que possa acontecer”, inclusive, ressalta ele, a polícia, mostrando que o graffiti ainda sofre repressão do Estado.

Outro ponto a ser considerado é a sua visão do xamã (pajé) sendo um encantador do mundo e principalmente alguém que mantenha contato com seres de fora da Terra, dotando, assim, a prática xamânica da manipulação de plantas, de uma origem extraterrestre, o que Costa chamou de “Grande Espírito”. Em terceiro, por fim, destaco a mistura de cosmologias na figura dos curumins encantados, cuja existência angelical

no catolicismo, é mesclada às feições indígenas e ao instrumento presente na música típica do Santo Daime.

É possível dizer, partindo disso, que o instrumento de corda é o elemento síntese entre as duas tradições religiosas, funcionando como o catalisador da origem indígena do chá e de sua ritualização nas igrejas daimistas. Isto também acontece em outras pinturas, nas quais estão presentes, sob a mesma personificação, elementos diversos que representam tanto a cosmologia indígena, quanto a doutrina do Santo Daime.

Figura 59 – graffiti no Rio de Janeiro



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 26/08/2015

Neste muro por exemplo, vê-se uma figura feminina, meio índia, meio santa, que pode ser uma alusão à Iemanjá, segurando em uma das mãos um coração, elemento bastante pintado por Tiago, seja em sua forma mais realista, ou figurativa.

Figura 60 – Graffiti na Colônia dos 5000, no Acre.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 26/08/2015

Na foto acima, de um dos seus trabalhos realizados em sua estadia no estado do Acre, podemos ver alguns ícones presentes em muitas de suas obras e que evidenciam quem são os seres culturais preferidos em suas criações. Padrinho Sebastião (fundador da linha ICEFLU) de cocar, segura um retrato de Mestre Irineu (fundador do CICLU), imagem idêntica à que geralmente encontro em porta-retratos nas casas dos adeptos da religião. Do lado esquerdo, vemos um menino de farda (ver nota 37) e, do lado direito, uma criança indígena. Os quatro personagens juntos servem como narrativa visual da história da formação do Santo Daime no Brasil: tradição xamânica amazônica, fundação da religião e respeito ao costume da farda.

Figura 61 – Graffiti representando Mestre Irineu



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 26/08/2015.

Nesta imagem, vê-se o Mestre Irineu representado tanto com a farda do daime, como com as pinturas e cocar indígenas. Também estão presentes dois elementos bastante importantes para a religião: a lua e o beija-flor. Como já foi dito, Mestre Irineu fundou sua religião a partir de uma “miração” que teve com a lua se aproximando dele, interpretada como Nossa Senhora da Conceição, bem como também já foi descrita aqui a interpretação do beija-flor como o próprio Espírito Santo.

A eficácia desse tipo de narrativa pode ser pensada através de Berger (1999), quando afirma que:

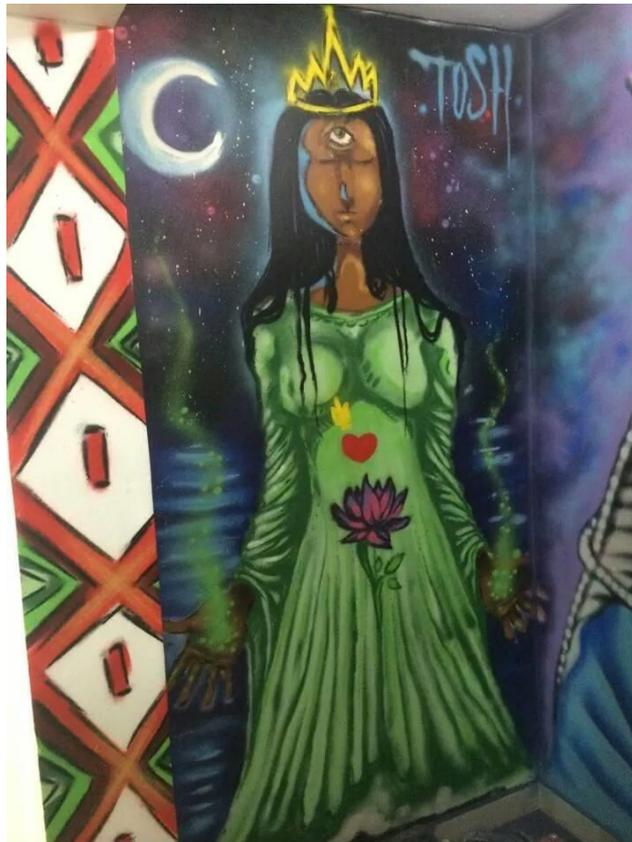
Nenhuma outra forma de relíquia ou texto proveniente do passado pode oferecer um testemunho assim tão direto sobre o mundo que rodeava as outras pessoas em outros tempos.[...] Dizer isso não é negar a qualidade expressiva ou criativa da arte, tratá-la como mera evidência documental; quanto mais criativa a obra, mais profundamente ela nos permite compartilhar a experiência que o artista tem do visível (p. 12)

Deparamos-nos assim, de forma até mais explícita do que ocorreu na análise da trajetória de Boleta, com um pressuposto epistemológico da arte, sua capacidade de proporcionar conhecimento das coisas (GOODMAN, 2006), mas também com seu viés

político: a opção feita por Tiago, em “resgatar” a cultura da ayahuasca, - através da pintura de figuras indígenas com a bebida ou as plantas de que ela é feita, dos mestres fundadores do Santo Daime, de orixás e elementos de religiões afro-brasileiras - assume um posicionamento político, em um contexto de tensão religiosa no Brasil contemporâneo.

A análise antropológica de imagens deve enfatizar o exame dos processos sociais e não dos artefatos visuais (PINNEY, 2006 apud CAMPOS, 2012), o que implica uma abordagem que considere a imagem na perspectiva das sociedades humanas, interrogando seus processos constitutivos para chegar à “ética, política, estética e epistemologia, do ver e do ser visto” (MITCHELL, 2002 apud CAMPOS, 2012, p.20).

Figura 62 - Graffiti no Morro do Vidigal, Rio de Janeiro.



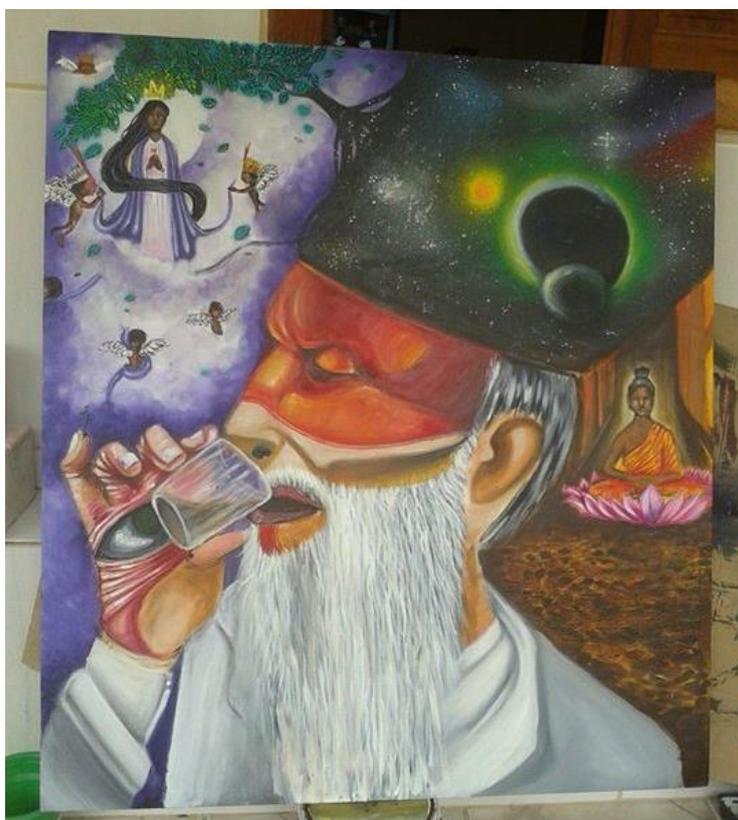
Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 26/08/2015

É interessante perceber que o artista mescla o discurso racional e eminentemente epistemológico em relação às suas obras, com reflexões mais emocionais sobre as experiências com a ayahuasca. Ao mesmo tempo em que projeta anteriormente a mensagem de seu “etnograffiti” no espaço urbano, o conteúdo que nela estará inscrito, é

fruto das experiências visionárias que teve, as quais possuem um caráter menos passível de racionalização, nem prévia, nem posterior. Questionado sobre um quadro ainda em processo de feitura à época dos primeiros contatos em 2013, mas que já continha um esboço do rosto do Padrinho Sebastião (figura 63), ele disse que sua inspiração vinha de “mirações” que teve com o mestre durante alguns trabalhos espirituais com a bebida e citou os próximos passos:

Vou colocar alguns elementos da doutrina e tal... Pessoas que conviveram com o padrinho disseram que na força do daime era incrível, ele falava altas línguas desconhecidas e profetizava muitas coisas. Já vi ele me mostrando algumas coisas. Neste trabalho vou mencionar umas de suas mirações que ouvi quando estive no Céu do Mapiá, no Amazonas. A miração que ele teve com Buda um dia. Ele contou a uma mulher que teve uma miração com um jovem de pele morena de cabelo enrolado e tal. Ai a mulher analisou e pensou no Buda e mostrou uma foto a ele e ele disse, é esse mesmo. [...] neste trabalho quero mostrar um pouco do poder da bebida do amor que ela possui sabe? Não sei se você reparou, fiz ele com a cabeça aberta, que vai sair muitas coisas e ao redor umas mirações, Nossa Senhora da Conceição, a padroeira, uma referência a Buda e ao Mestre (Tiago Tosh, entrevista em agosto de 2013).

Figura 63 – Quadro sem título (na época inacabado), técnica mista, 100x90 cm.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 26/08/2015

Percebe-se que houve uma operação de ver o que for visto por outro, ou seja, Tosh viu em suas “mirações” o Padrinho lhe ensinando coisas que ele próprio só apreendeu porque igualmente viu. No entanto, não é legítima a separação entre mestre e aprendiz, porque a visão de um não é a invasão no outro, na troca “entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.288), tampouco quando esse sensível é sujeito de sensação também. Durante a consagração do santo daime, os adeptos evocam os mestres fundadores e padrinhos da igreja que porventura tenham falecido, não é de se espantar, então, que haja uma comunhão de existências físicas e espirituais e de suas respectivas visões.

Discurso e obra manifestam claramente a diversidade de elementos simbólicos de que dispõem esses sistemas religiosos, já mencionada na primeira parte deste trabalho. A profetização e o dom de falar em línguas desconhecidas são elementos presentes nas religiões cristãs, e mais recentemente enfatizadas pelo neopentecostalismo, que apesar de não figurar entre as influências da linha do ICEFLU, é uma tendência religiosa que surgiu com a Assembleia de Deus, no Brasil da década de 1910, na região Norte do país, berço do Santo Daime. Da mesma forma, Buda, figura principal do budismo, religião indiana de origem, mas que há muito tempo se espalhou pelo mundo, não seria um elemento tão óbvio de aparecer numa “miração” com a ayahuasca. Porém, como já foi visto em outros trabalhos e falas, o ecletismo da linha de Padrinho Sebastião manteve sempre a ligação com o universo *hippie*, *new age*, os quais trazem elementos de filosofias orientais como o budismo e o hinduísmo.

A relação entre natureza e cura, entre saber tradicional e medicina, o poder conferido à ayahuasca, descrita por Tiago como “bebida milenar” trazida por “Juramidam”, como é conhecido o Mestre Irineu Serra, toda essa possibilidade de união entre a cidade e a floresta é construída dentro do sistema simbólico das religiões que se utilizam da ayahuasca em seus diversos rituais. Ainda que se esteja na cidade e que se participe dos fluxos urbanos, é possível acessar os saberes passados pelos povos tradicionais, que com suas “plantas professoras”, aprenderam a viver na floresta tropical.

Por isso é tão importante que se vá até a Amazônia, movimento documentado desde os anos 1970 (MCRAE, 1992), quando, na primeira entrevista em agosto de 2013 ele diz que, “*hippies* foram em busca do daime e ele acolheu todos e todos viraram seus

discípulos por sua simplicidade e grande conhecimento”. Até hoje a ida até lá se configura como uma etapa de conversão concreta: Boleta não só visitou a sede do ICEFLU, quanto levou seus passarinhos coloridos para o meio da floresta; Tiago Tosh frequentou outros rituais além do Santo Daime, residiu no Acre, viveu o cotidiano das famílias que tem na ayahuasca um instrumento de cura e proteção diária.

Não obstante, Tiago também faz o movimento inverso, encontrando e construindo na cidade, um pouco da longínqua floresta. Além da crew “Etnograffiti” nascida no Acre, a “Classe D”, à qual pertence no Rio de Janeiro, é composta somente por grafiteiros fardados, e que são responsáveis por um ponto de daime⁴⁴ na Serra da Misericórdia, área de proteção ambiental localizada no Complexo do Alemão. Este ponto foi aberto pelo fundador do Céu do Mar, padrinho Paulo Roberto, mas comandado por Tiago e seus amigos, que fazem um trabalho por mês, enaltecido pelo artista como sendo algo extraordinário, por ser totalmente incomum dentro das favelas. Ressalta também que a população desses lugares geralmente é preconceituosa, porque dominam as igrejas evangélicas, mas que, até hoje, não houve problemas porque o ponto funciona dentro de um espaço onde também funciona uma ONG, o Centro de Educação Multicultural, o qual desenvolve ações de agroecologia, feiras orgânicas, entre outros projetos.

O fato desse ponto se localizar dentro de uma área de preservação de Mata Atlântica, onde segundo ele, “não tem mais favela”, auxilia não só na convivência pacífica dentro da comunidade, como também no plantio das espécies que servem de matéria-prima para o daime, não só lá, como numa casa onde a crew se reúne em Olaria, bairro vizinho ao Complexo do Alemão, local da entrevista feita com o artista.

A prática de possuir as plantas rituais em jarros em casa é observada por Wagner Gonçalves da Silva (1996), em seu estudo sobre o candomblé na Bahia, no qual ele investiga os itinerários de obtenção dos vegetais sagrados, bem como as ressignificações dos espaços da cidade para que neles possam ocorrer ações rituais). Ainda que no caso do daime seja diferente, - posto que se tratam de menos variedades botânicas, de mais difícil cultivo e que demandam uma quantidade grande para que seja feito o chá-, é relevante observar que a vivência da fronteira entre mata e cidade, no sentido simbólico determina ambos os espaços no sentido geográfico.

⁴⁴ Segundo Tiago, em entrevista em novembro de 2015, o que diferencia um ponto de uma igreja é a quantidade de cerimônias feitas por mês, bem como o público delas, sendo mais “familiar” e “discreto” nos pontos e mais aberto ao público em geral nas igrejas.

Figura 64 e 65 – matérias-primas da ayahuasca no local da entrevista



Fonte: fotos por Gabrielle Dal Molin/ julho de 2015

A não linearidade entre o verde e o urbano, marcada não pela urbanização das áreas verdes, e sim pelo “florestamento” das áreas urbanas, coloca em cheque os limites do urbano e da mata em cidades como o Rio de Janeiro, principalmente em suas zonas de morros, onde se localizam as favelas. Da mesma forma, é interessante observar que normalmente os “Céus” se localizam em áreas afastadas da cidade, próximas às áreas verdes. O Céu do Mar, que abastece o Céu da Misericórdia com alguns litros de daime por mês, também se localiza numa região de mata, numa estrada do bairro de São Conrado, podendo assim cultivar uma boa quantidade de mariri e chacrona para sua quase autossuficiência⁴⁵.

Nos quatro anos de existência do ponto, eles costumam fazer um trabalho regular por mês e alguns trabalhos de cura, não muitos porque segundo Tiago “são trabalhos muito fortes”, porque realizado em “uma área muito sinistra né cara, carregada”, onde já aconteceu de acharem pessoas assassinadas na porta da igreja, então é necessário estar preparado.

O sentido da cura é algo bastante relevante em sua fala a respeito de sua produção artística. Tiago afirma que “ela não é simplesmente uma arte assim, ela tem uma energia, uma força, por trás assim sabe”. Em outro trecho conta que

“em cada lugar a cor funciona como uma coisa assim, e nesses lugares, por exemplo, o gueto, a favela, é um lugar muito preto e branco, muito cinza, monocromático assim, porque é muita violência, muita parada pra tirar, desvirtuar das coisas boas. [...] As cores, o

⁴⁵ Segundo o site da igreja (<http://www.ceudomar.org/site/> acessado em 30/03/2015) existem doações de outros Céus, além da colheita realizada pelos próprios daimistas, obedecendo, contudo, as regras do feito com relação às tarefas exclusivas de gênero.

graffiti vem nesse sentido acredito, a gente que trabalha com um graffiti visionário, que traz uma espiritualidade por trás, isso é muito importante.” (Tiago Tosh, entrevista em julho de 2015)

Em seguida comenta sobre um episódio que o marcou

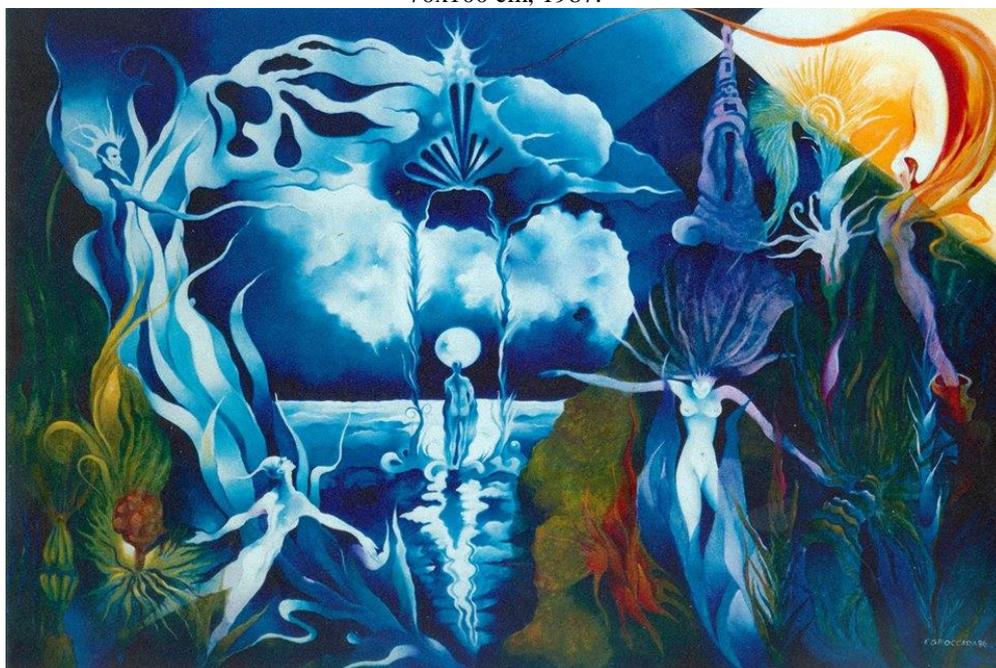
Esses dias fui pintar no Jacaré, uma comunidade em que as pessoas usam muito crack, é uma cracolândia aqui do Rio de Janeiro e eu penso sempre nisso, de que você vai pintar, você tá levando mais do que simplesmente uma arte, você tá levando uma informação ali que às vezes pra pessoa pode salvar a vida dela sabe assim. Ela pode tá vendo uma coisa que ela nunca viu ao vivo de repente, e nesse mesmo dia que eu fui pintar chegou um cara simplesmente e começou a fazer a comida dele do lado de mim assim sabe, pegou a panela de pressão dele, o cara era trabalhador, parece que tava num perrengue em casa, não tinha gás, tinha que fazer a comida dele na rua, mas que não usava droga não sei que e começou a conversar comigo, e naquela conversa o cara disse que se descobriu ali na minha pintura, que ficou impressionado, nunca tinha visto um cara fazer uma pintura assim ao vivo tá ligado, com a rapidez e porque o graffiti é uma coisa mágica, você não toca na parede e o negócio sai. [...] Então eu acredito nessa coisa da cura através das cores mesmo também assim, por mais que às vezes eu nem pense nisso, isso é uma coisa que já tá automática. Porque eu sempre pinto nessa função, faço uma oração quando vou pintar, sempre procuro tá ligado com alguma coisa, tomo um rapé ou sei lá, qualquer outra coisa que me guie, que me conecte com a minha pintura realmente. Eu acredito muito nessa coisa de tá na rua, da cor ter essa função da cura, por mais que seja involuntário [...] Então eu acho importante, claro que hoje em dia você tem que pintar, você tem que ganhar dinheiro, tem que pintar em lugares que as pessoas vão dar valor a sua arte, mas eu acho que também você não pode deixar de pintar onde aquilo ali pode ter uma certa transformação de outra forma sabe assim. Acho até que essa é a função ideal, principal do graffiti, que é informar assim [...] graffiti é uma arte comunicativa, comunicação visual né, ele comunica através do desenho, visualmente. Você não precisa falar nada, não precisa escrever nada, não precisa dizer nada. Ele fala por si próprio assim, a pintura.

A arte como veículo de transformação da cidade e de seus habitantes sobrepõe-se, assim, a qualquer função mercadológica e adquire um sentido de agência, comunicação, informação, mediação de relações sociais, assim como o próprio ritual a qual se vincula espiritualmente. Estar conectado com as forças que lhe dão suporte pessoal, proporciona ao seu trabalho artístico um poder semelhante ao que incide sobre ele, tanto em sua participação no universo daimista, como também no afro-brasileiro. Nesse sentido, é importante enxergar seus personagens e símbolos como seres vivos e agentes, capazes de estabelecer interações com os transeuntes e moradores dos bairros em que ele pinta, sobretudo na zona norte do Rio de Janeiro, mas também em Recife, Brasília, La Plata, entre outras.

Possuindo o efeito de “reorganizar o mundo” (GOODMAN, 1978 apud OVERING, 1984, p. 83), a arte de Tiago deve ser entendida através da metafísica e da epistemologia, posto que confere nova existência aos muros e possibilita, dessa forma, o entendimento desse e de outros mundos a partir das cores mágicas do spray.

CAPÍTULO 4 – BOCCARA E O MAR DE SIGNIFICADOS

Figura 66 - “Portal lunar” ou “Travessia do Portal Lunar durante a chamada das Águas”, Óleo sobre tela, 70x100 cm, 1987.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

Ernesto Giovanni Boccara é um professor universitário nascido no Cairo, Egito, em 1948. Filho de pai italiano e mãe francesa, imigrou para o Brasil em 1957 e se naturalizou brasileiro. Sua formação acadêmica em artes plásticas se iniciou na Associação Paulista de Belas Artes, na década de 1960, prosseguiu com cursos de especialização em desenho de animação, graduação em Arquitetura e Urbanismo pela FAU (USP) na década de 1970, mestrado, doutorado e culminou com a sua trajetória de docência e pesquisa, a partir de 1995, em diversas universidades do estado de São Paulo.

Livre Docente do Instituto de Artes da Unicamp no Departamento de Artes Plásticas, leciona em disciplinas de pintura e desenho, enquanto desenvolve paralelamente seu trabalho como pintor e desenhista, tendo realizado diversas exposições coletivas e individuais no Brasil e exterior, bem como seu trabalho vem integrando acervos permanentes na Pinacoteca de São Bernardo do Campo, no MAM-SP e em coleções particulares no Brasil e em outros países. Em seu Currículo Lattes, ele define sua pintura como visionária dentro do Realismo Mágico. Em sua fala, a palavra “visionário” é recorrente, bem como em sua produção literária.

Boccaro se distingue dos demais interlocutores em vários aspectos: com quase setenta anos e um percurso acadêmico de sucesso, ele é além do mais velho, o único que tem formação acadêmica em artes plásticas. Esse fato determina seu traço, o destino de suas obras e, talvez, principalmente, a outra narrativa que construiu em aliança com seus quadros: seu livro *Os Ciclonautas: Jogro e os doze Kríakos*. O artista conta que a iniciativa de escrever o romance de ficção nasceu por sugestão de um dos membros de sua banca de livre-docência.

O conjunto de quadros, livro e quadrinhos (algumas HQs da década de 1980) serve como um mapa dos lugares que Boccaro visitou em suas viagens conduzidas pela “hoasca”, o nome dado pela UDV (União do Vegetal) ao chá ayahuasca, esta que ele frequentou durante cinco anos, de 1978 a 1983. Em um período em que sofria de depressão e que segundo seu depoimento, estava desesperado, fumando sem ser fumante, desafiando o mar com perguntas para o infinito, foi convidado por um colega de departamento da faculdade onde lecionava na época a conhecer o Núcleo Samaúma, a primeira UDV fora da região norte do país.

Ele afirma ter chegado a ser do Corpo Instrutivo, primeiro grau da ascensão no qual a pessoa, após se tornar sócia, passa a receber os ensinamentos reservados, transmitidos oralmente (GREGANICH, 2010), mas salienta que há algum tempo não tem vontade de tomar o chá, pois as organizações religiosas não lhe agradam muito, e que quando o faz, acaba optando por um lugar mais aberto, sem doutrina. Há em sua fala algo que aparece em duas outras entrevistas: a ideia de que existe um limite para a experiência com a ayahuasca, um esgotamento dos efeitos benéficos que, no caso dele, está contida na afirmação feita em entrevista em abril de 2015, “eu não sinto mais aquilo não, acho que aquilo foi um período muito forte, mas foi suficiente pra me fazer recordar.”.

É interessante perceber que Boccaro utiliza uma expressão advinda do léxico “udevista”, no qual o sentido de “recordação” sugere uma retomada de lembranças de outras vidas, característicos de religiões reencarnacionistas. Para Gentil e Gentil (2004), a doutrina tem como base o cristianismo, contudo existem elementos das religiões afro-brasileiras e tradições indígenas, bem como uma aproximação com o espiritismo, justamente por conta da crença na reencarnação. O que a difere, no entanto, da doutrina daimista (linha ICEFLU) é a não realização de trabalhos com espíritos desencarnados, ou seja, a incorporação mediúnica.

Apesar de Mestre Gabriel, seu fundador, ter tido contato estreito com terreiros, ele optou por não incluir essa prática dentro da UDV, entretanto é possível observar uma semelhança entre os pontos de umbanda e as “chamadas” da UDV (GREGANICH, 2010). Com relação a essas “chamadas”, elas consistem em cantos devocionais realizados à capela que, assim como no Santo Daime, são meios de transmissão dos ensinamentos espirituais. A diferença é que na UDV, os ensinamentos mais profundos são passados secretamente, via oral, enquanto que no Santo Daime, tudo é transmitido pela via musical, através dos hinos.

Assim como no surgimento da doutrina do Alto Santo, e por consequência, na linha ICEFLU e na Barquinha, os fluxos migratórios decorrentes dos ciclos econômicos brasileiros são fundamentais no contexto de formação da União do Vegetal, religião ayahuasqueira mais recente historicamente. Após a perda de importância da borracha amazônica frente à produção da Malásia, e a decorrente queda de população na área, um novo contingente humano chega à Amazônia, a partir de 1940, momento em que a importância da borracha é recuperada, devido às demandas da Segunda Guerra Mundial.

O governo brasileiro organizou uma intensa estrutura extrativista, cuja mão de obra era composta principalmente por nordestinos. Dentre eles, José Gabriel da Costa, um baiano, que foi para Rondônia, tomou contato com a ayahuasca através de outros seringueiros e passou a bebê-la com sua família regularmente. Em 1961, fundou a UDV, que se espalhou por grandes cidades do país e que possui, talvez pela mais de centena de unidades registradas, uma hierarquia administrativa bastante complexa. Atualmente, existem quinze mil membros oficiais, núcleos em seis estados dos Estados Unidos, em Madri, na Espanha, além de núcleos incipientes na Itália, Portugal, Inglaterra e Alemanha (LABATE, ROSE e SANTOS, 2008). Sua matriz permaneceu até 1982, na capital de Rondônia, Porto Velho, mas foi transferida para Brasília – DF, localizando-se aí o atual Centro Administrativo.

Como já foi dito no primeiro capítulo, a experiência de beber o chá é individual, íntima, portanto há a possibilidade de interpretações individuais se igualarem ou até mesmo suplantarem a dimensão religiosa, coletiva e institucional. Porém, em defesa dos valores doutrinários, o discurso da igreja é sempre o de que, caso não haja obediência aos superiores, a pessoa jamais ascenderá aos graus mais elevados e por isso não terá acesso aos segredos do divino. Nesse sentido, é interessante perceber os vários graus hierarquicamente bem definidos que a UDV apresenta.

Outra questão interessante é a que diz respeito à cosmologia. Enquanto nas linhas do Santo Daime, prevalecem entidades cristãs como dadas do chá aos fundadores, na UDV surgem inúmeras figuras diferentes. A primeira delas é o Rei Inca, que segundo Andrade (1995), teria reencarnado em Mestre Gabriel, e que antes dele, teria sido Caiano, vassalo de Rei Salomão. Este teria encontrado a chacrona e o mariri, como sendo Hoasca e Tiuaco, os quais ele uniu e fez um chá que bebeu e deu a Caiano, que assim recebeu todos os mistérios da Hoasca (ayahuasca). Caiano encarnou novamente como Iagora, no Peru, distribuiu o vegetal aos índios e contou a eles a história do Rei Inca. Assim, inclusive, teria se desenvolvido o conhecido Império Inca. Todos os personagens dessa narrativa mítica são exclusividade da UDV, aparecendo apenas uma menção ao Rei Salomão na insígnia de Salomão (estrela de seis pontas), parte integrante da farda dos daimistas.

Atualmente declarando-se agnóstico, Boccara combina referências à doutrina da UDV, ao espiritismo, ciência e seus conhecimentos acadêmicos para construir personagens, arquiteturas, cenas, narrativas e interpretações, as quais nasceram em suas pinturas, após o primeiro contato com a ayahuasca, e que em 2013 migraram para seu livro, compondo assim um mundo único e complexo. Foram também matéria-prima de suas criações imagéticas e literárias, depoimentos de amigos e companheiros da época de UDV, além de arquétipos jungianos, e personalidades da história da ciência como, Darwin e Descartes (que no livro aparecem com os nomes de “Dharwyn” e “Karthésius”).

Boccara conta que antes de conhecer o chá, só fazia desenhos pretos sobre superfícies brancas e que, apesar de serem bem construídos, traziam algo misterioso e desagradável e que em meio à sua primeira experiência na UDV, houve uma mudança que o fez assumir as cores em suas obras:

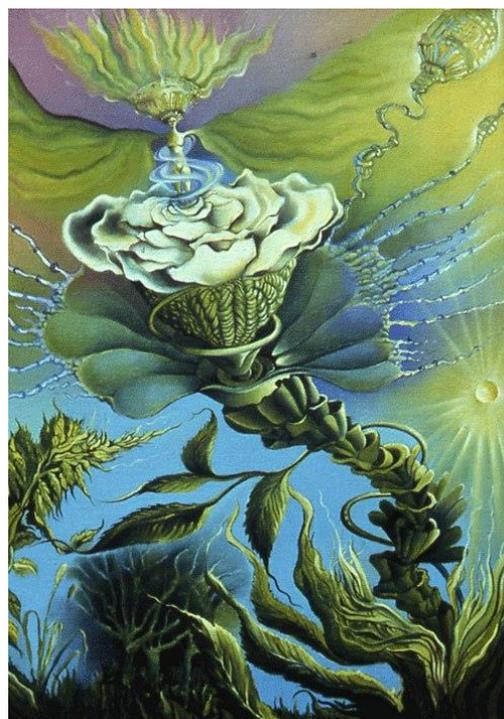
“Passou os quarenta minutos que eles dão né, a força veio com tudo. Nossa, minha cabeça não conseguia ficar em pé, eu batia assim a cabeça na mesa, aí entrei num túnel, de cores, arcos, tava com muito medo, eu comecei a gritar, só que não saía minha voz. Eu olhava pro Spencer, ele não tava nem lá, a mulher dele tava com os olhos brancos pra trás. Eu gritava, juro, eu perdi a voz, foi a coisa mais louca que aconteceu comigo, não sabia o que fazer, não sabia como sair daquilo e fiquei naquela história. Daí abriu aqueles cristais todos, de repente veio uma mão por trás que não era de ninguém, apertou assim minha cabeça contra a mesa, eu olhei pra esquerda, olhei pra direita, e vi duas asas pretas em mim, e aí fez “iaquiti iaquiti”, arrancou as asas e falou “finalmente você chegou aqui”. Quando ele falou isso, sabe o

que aconteceu? Passou um vídeo, eu comprando o cachimbo, eu indo na pedra, fazendo aquele ritual, vociferando loucamente, dizendo assim do tipo, eu chegando em Campinas, a Lúcia abrindo a porta, me convidando, tipo assim “você pediu, você tá aqui porque você pediu”. Pode ser que seja uma invenção minha isso que eu to falando, mas que eu vi isso eu vi.” (Boccaro, entrevista em abril de 2015).

E prossegue:

Aquela hora que arrancou as asas, até aquele pedaço eu só pintava preto, preto e branco, não existia cor. A partir dali parei de pintar preto e branco e passei a... porque quando eu pintava preto e branco eu fazia umas figuras muito perfeitas, muito bonitas, mas muito terríveis. Aí eu mudei, fiz o primeiro quadro, que é “O nascimento da Rosa Verdadeira” (Boccaro, entrevista em abril de 2015).

Figura 67 e 68 – desenho feito à caneta esferográfica em 1972 e quadro “O nascimento da Rosa Verdadeira”, óleo sobre tela, 40x50 cm, 1981.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

Nessa fala é possível perceber, primeiramente, a passagem da primeira fase do estágio não ordinário de consciência para a segunda fase, ou seja, da visualização de padrões espiralados e coloridos, o que Mikosz (2009) chama de vórtices, para a participação em uma situação mais real, com personagens, diálogos, uma vivência em

outro estado de consciência. É importante ressaltar que o caráter reflexivo acerca dos acontecimentos passados, o “vídeo” que ele diz que passou, reiteram o fato de que não se tratam de alucinações e sim de uma experiência em que a consciência habita outro plano e funciona de outras formas.

Além disso, pode-se observar a transformação de seu mundo preto e branco para um mundo onde existem cores, não somente como elementos de seus quadros, mas, sobretudo, como uma nova forma de ver o mundo e pintá-lo. De algo bem feito, porém “terrível”, para algo tão bem feito quanto, mas que agora adquiria um sentido espiritual forte.

A rosa que nasceu em sua tela representou sua adesão ao mundo do vegetal, através da UDV. Segundo Greganich (2010), dentro da simbologia nativa da religião, a rosa simboliza a ayahasca, pois o cipó, quando cortado, possui no seu interior o desenho de uma flor. Haveria que se colher o “néctar”, a alma divina, dessa rosa para atingir a cura ou a transformação, livrando-se dos espinhos por meio da “peia” (ver página 48). Mais adiante na mesma entrevista, Boccara chama a atenção para alguns elementos da obra:

Se você olhar o quadro direito ele tem as pétalas, tem uma figura feminina que deve ser a hoasca, embaixo tem uma corola e os cipós, e ele tá voando assim, tem o sol, é lindo. Nossa, todo mundo que vê gosta. E a partir dali, nunca mais eu pinte aquelas figuras perdidas, fiz toda essa série que você tá vendo aí...

Ao afirmar que a figura feminina “deve ser a hoasca”, o artista traz uma ideia de que isso existe antes da pintura e que apenas surge sem que ele saiba de fato o que é. É como se ele pintasse, trouxesse esse elemento à vida, à tela, e somente depois pensasse o que ele é. Isso nos remete aos passarinhos de Boleta, os quais ele afirma existirem em algum lugar, e que ele apenas os pintaria. Como aponta Gell (1998), os objetos manufaturados pelo artista são índices destes, mas sua existência não deve ser determinada apenas pelo artista, porque às vezes eles são pensados como tendo origem divina ou misteriosa.

Boccara frequentemente atribui a existência de seus personagens e arquiteturas como anterior ao seu próprio “descobrimento” através da tinta, indicando que para ele os templos, jardins, escadarias, rainhas, reis e demais figuras têm uma vida nesse outro mundo e que ele, tendo sido capaz de acessá-lo, regressa ao estado de consciência que lhe permite concentrar seus saberes artísticos e registra o testemunho desse contato.

Merleau-Ponty (2004, p.21), retomando o pintor surrealista Ernst, afirma que “o papel do pintor é cercar e projetar o que dentro dele se vê”. Em que medida todo esse mundo de arquiteturas fantásticas e seres mágicos não é o que o artista enxerga dentro de si mesmo, uma vez que é a partir de seu mundo interno que ele acessa toda a construção imaginária viabilizada pela ayahuasca?

Prosseguindo na análise do quadro, a presença do cipó faz referência direta ao cipó mariri (*Banisteriopsis caapi*) e o resto da composição vegetal e solar dá o tom de despertar, nascer, florescer. Com relação às “figuras perdidas” que ele cita, é possível estabelecer uma relação com o próprio estado psíquico do artista antes da experiência no Núcleo Samaúma, quando se sentia depressivo, cheio de dúvidas e nenhuma resposta, e como ficou depois, quando encontrou um apoio espiritual e pôde desenvolver seus trabalhos e sua vida de forma satisfatória. O tema da mudança, da eficácia na transformação de vida, a tomada de decisões e o autoconhecimento são frequentemente relatados por indivíduos que fazem uso da ayahuasca de forma contínua (MABIT, 2004, SOIBELMAN 2008), o que auxilia a confirmação do caráter não alucinatório da experiência.

A recordação a que Boccara se refere na entrevista e durante todo seu livro, o qual tem por personagens principais, doze “recordados”, representou para ele essa transformação, algo como um resgate de saberes que o trabalho espiritual com o chá lhe proporcionou de forma irreversível. Ele conta que o termo é usado na União do Vegetal para aludir a uma relação com o conhecimento diferente da calcada pela “lógica do estado de vigília”, e numa rápida pesquisa no site da UDV é possível encontrar uma referência ao Conselho da Recordação dos Ensinos do Mestre Gabriel (CREMG), este que zela pela uniformidade da “Doutrina e Ensinos do Mestre Gabriel” e assegura a “continuidade dos ensinamentos transmitidos oralmente nas sessões da União do Vegetal”⁴⁶. Apesar do sentido de recordação tender igualmente a uma acepção de preservação, é pertinente pensar sobre a importância da palavra recordação, dentro desse sistema religioso, bem como inferir que o conselho tenha esse nome por abrigar indivíduos recordados, que preservam o legado do mestre recordado, ou seja, de uma primeira recordação que motiva outras.

⁴⁶ Na página oficial da UDV, <http://www.udv.org.br>, acessada em 05/12/2015 é possível encontrar um item chamado “Recordação e orientação”, o qual traz as informações relativas ao Conselho. A perspectiva da orientação vinculada à recordação sugere que haja uma forte relação entre o acesso à recordação de outras vidas e os ensinamentos propostos nesta.

A voz de Boccara também ecoa outras quando fala sobre a experiência de tomar a ayahuasca, comparando-a com a morte (COUTINHO, 2013) evidenciando a ideia de que durante o transe, outros planos de consciência funcionam como lugares a serem visitados:

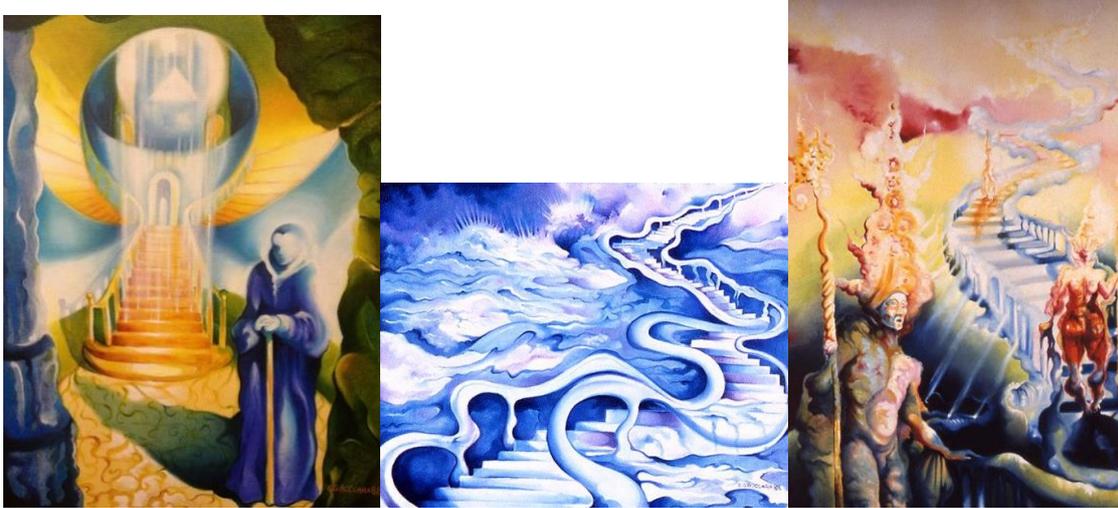
Eu acho que a hoasca é uma experiência de morte em vida, por isso que os índios chamam, em quéchua quer dizer vinho dos mortos. Eu acho que a gente morre, teve várias vezes que eu achava que eu ia morrer. A temperatura baixava tanto, tanto, começava a tremer, eu me via morrendo. Mas não morria. Mas acho que duas coisas acontecem: a gente tem um surto, um surto controlado, por isso não se deve dar para pessoas que tomam remédio. Que nem aquele cara que matou o Glauco⁴⁷. Porque a gente tem um pequeno surto dentro do controle, é um surto que te tira do estado de vigília, careta, normal, que estamos aqui conversando você e eu e tal. A gente é levado pra outro lugar, esse outro plano, que tem outras regras (Boccara, entrevista em abril de 2015).

Em outro momento da mesma entrevista ele diz: “Teve lugares que eu vi como se eu tivesse dentro, tem pinturas que são registros documentais. Eu estive lá. Tem uma escada helicoidal, eu estive lá”. Afirma também que quando foi a esses locais, quando “teve a imagem”, ficava mais fácil de pintar, o que sugere um trabalho de rememoração da experiência como um dos métodos de sua criação. No entanto, a rememoração de um estado não ordinário de consciência, de uma “miração”, de um momento em que se “tem uma imagem” dentro de você, se participa dela, é um processo um tanto mais complexo, pois envolve dois estados de consciência distintos.

Em relação à escada citada, e que aparece na maioria de seus quadros, segundo Mikosz (2009), na cosmologia cristã, a escada exerce a função simbólica de ligação entre o céu e a terra, entre o homem e Deus. Ela também aparece em outras alegorias bíblicas, como a da “escada das virtudes de sete níveis, a da escada dos mártires ou ainda a dos ascetas, cujo primeiro nível representa o dragão do pecado, que é necessário vencer para ascender ao grau espiritual superior” (MIKOSZ, 2009, p. 209).

⁴⁷ Boccara se refere ao cartunista Glauco, morto em 2010, por um frequentador da Igreja Céu de Maria, da qual era fundador.

Figura 69, 70 e 71 – “Ascensão karmica dos irmãos na escalada da consciência em direção à luz”, Óleo sobre tela, 80x160 cm, 1982, sem título, óleo sobre tela, 40x40cm e sem título, óleo sobre tela, 80x160cm, 1988.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

Em outros sistemas simbólicos, a escada está presente: na “escada mística” do rito escocês da franco-maçonaria e no culto de Mitra, deus do sol presente na mitologia hindu, persa e posteriormente romana no período helenístico, há o símbolo da escada de sete níveis que representavam os sete planetas conhecidos (ULANSEY, 1989). Há um quadro de Boccara que faz referência ao culto de Mitra (figura 72) e em seu livro, a narrativa que representa esse quadro, faz referência a um grande sol como deidade suprema. Da mesma forma, o transe xamânico, a viagem empreendida pelo xamã ao mundo dos espíritos, pode ser simbolizada como uma escada por onde se pode subir ou descer. Boccara também manifestou, tanto em entrevista quanto na legenda de um dos quadros no Facebook, acreditar que a consciência se eleva através de degraus, “cujo primeiro é chamado paciência, o segundo é chamado consciência e o terceiro é chamado sapiência”.

Vale observar que o título de um dos quadros acima, “Ascensão Karmica dos irmãos na Escalada da Consciência em direção à Luz” e a descrição da obra no Facebook atestam que a escada está presente em seu universo simbólico com características espirituais, uma amálgama da mística hindu, kardecista e esoterismo *new age*:

Todos, um por um, subindo degrau por degrau, somente quando o de cima vagava, ou seja, na escada da consciência não existem duas pessoas com o mesmo grau de consciência e só há movimento

conjunto, ou seja, a evolução é coletiva. Enquanto eu pintava uma voz falava no meu ouvido: quando a consciência humana atingir sua plenitude reinará soberana no universo (Boccaro em sua página no Facebook acessada em 29/05/2015)

Vê-se, a partir dessas considerações, que a simbologia da escada, é usada por Boccaro para narrar sua experiência de transe xamânico, de acesso ao mundo dos espíritos.

Figura 72 – “A chegada de mitra durante o ato de devoção ao rei inca no templo do Tianhuaco”, Óleo sobre tela, 40x50 cm 1988.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

É necessário lembrar também, que Boccaro cursou Arquitetura e fez mestrado e doutorado em Estruturas Ambientais, além dos cursos de pintura, pois isso nos leva a compreender os alicerces de seu processo criativo, ou seja, visualizar o entrecruzamento de saberes adquiridos tanto na academia quanto na vivência religiosa com a ayahuasca. A inspiração proveniente dos conteúdos simbólicos de variadas correntes do pensamento religioso é viabilizada visualmente pela técnica apreendida em diferentes áreas do conhecimento, possibilitando a criação de obras cuja força simbólica oferece ao público uma experiência estética de grande impacto.

A discussão que visa determinar a quantidade de inspiração e técnica contidas em seu trabalho não é simples de ser realizada, e creio, tampouco o objetivo central da pesquisa. Importa ser capaz de perceber que o grau de complexidade de seus traços

determina o alcance de concretização de suas inspirações, o que o diferencia dos outros artistas. Não obstante, nenhum deles habita ou deseja habitar o circuito artístico mais ortodoxo, tributário da crítica ou da história da arte, então não interessa à pesquisa qualquer tipo de comparação ou hierarquização, muito menos de inferir que a técnica seja preponderante, uma vez que o foco recai sobre a tradução pictórica dos conteúdos visuais experimentados pelos artistas.

Ainda em relação às possíveis influências nas “mirações” de Boccara, ele conta que os adeptos mais antigos da UDV diziam que a “miração” que ele narrava era apenas para atraí-lo, que a hoasca fazia isso para chamá-lo, por ele ser pintor, mas que iria chegar um dia em que ele não veria mais nada.

Isso levanta questões interessantes, pois em muitos discursos a “miração” parece ser um fenômeno positivo e até bastante valorizado pelos ayahuasqueiros, na medida em que podem revelar coisas importantes para a vida individual e do grupo, bem como significarem uma espécie de honra ao seu portador. Exemplos relevantes são as dos próprios fundadores, como a de Mestre Irineu e a “miração” da lua/Nossa Senhora da Conceição se aproximando, a qual virou tema de seu primeiro hino (MCRAE, 1992) e a de Mestre Daniel como anjos e os livros azuis que o fez fundar sua própria doutrina cristã, voltada para a caridade⁴⁸. No entanto, na fala exposta por Boccara, o status dessas “mirações” parecem ter outro valor, sendo entendidas como meras distrações e instrumentos ilusórios voltados apenas para a imagem como um atrativo.

A despeito dessa possível depreciação da “miração”, o artista conta que nunca parou de mirar. As imagens que acessou durante seus transes com o vegetal serviram tanto para construir seus quadros no período em que foi adepto da UDV (de 1978 a 1983), quanto para colorir os anteriores (de 1972 a 1978) e realizar os futuros (de 1984 até hoje), como ele explica no trecho a seguir:

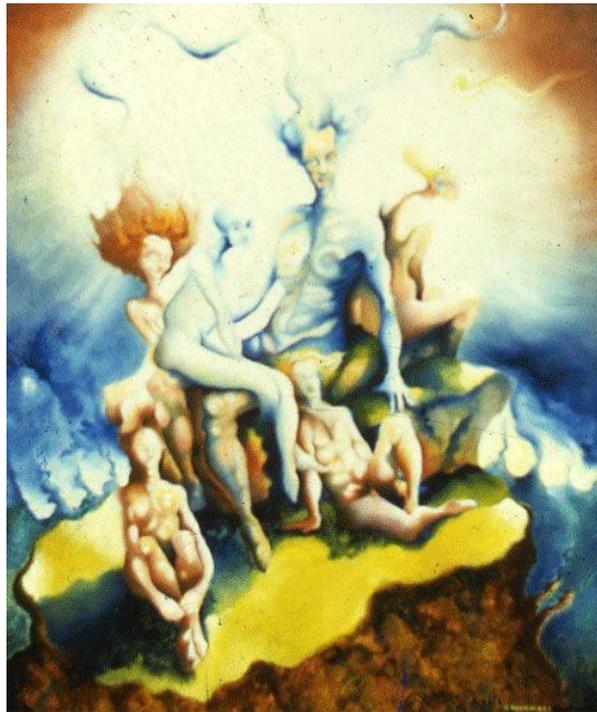
Esse quadro aqui, por exemplo, do demônio, parece, eu já tava bebendo quando eu pintei, mas eu fiz o desenho dele sem hoasca, depois eu fiz o quadro dele com a pintura. Esses quadros que eu fiz de 72 por ali, não foram de lá que eu tirei, mas eu os transformei em cores. Os outros são pinturas que eu estive lá e os outros são coisas que vão surgindo, que nem esse do Jogro. Ele foi surgindo, eu vou desenhando, assim, tipo uma inquietude que fica ali te perturbando, eu tenho que fazer isso, tenho que fazer isso. Eu acho que é o que o

⁴⁸ Descrita no site oficial www.abarquinha.org.br acessada em 09/12/2015.

Timothy Leary chama de *flashback*⁴⁹, você bebe uma substância psicoativa durante muitos anos e aí volta, é uma coisa que eu vi, estive ali, mas é diferente daquela que eu fui (Boccaro, entrevista em abril de 2015).

De 1972 para 1982: a transformação

Figura 73 – “O grande homem e os quatro cantos do mundo”, Óleo sobre tela, 40x50 cm, desenhado em 1972 e pintado em cores em 1982.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

Vemos que esta tela representa a transformação de Boccaro, de um mundo monocromático para um mundo de cores. A necessidade de refazer o desenho preto e conferir pigmentos coloridos atesta que a mudança foi profunda e precisava ser manifestada.

A transformação de sua prática artística através da coloração de seus quadros sugere, como aponta Gell (1998), que a arte deve ser encarada como um sistema de ação, destinado a mudar o mundo, e não somente um ato de codificá-lo

⁴⁹ Boccaro se refere ao livro “Flashbacks: Surfando no caos”, de Timothy Leary, o “papa psicodélico” dos anos 60 e 70. Ativo defensor do LSD, Leary aborda nesse livro suas experiências com substâncias psicoativas e os retornos involuntários às sensações por elas provocadas nos momentos de sobriedade.

simbolicamente⁵⁰, ou seja, que ao inserir as cores em sua prática pictórica, Boccara não somente registra mais adequadamente as transformações decorrentes de sua adesão ao sistema simbólico da UDV, através da ayahuasca e dos demais elementos constituintes da doutrina, mas que de fato passa a habitar outros mundos (ainda que em *flashback*), transmutando o preto em colorido, e, sobretudo, criando personagens e situações para esse mundo.

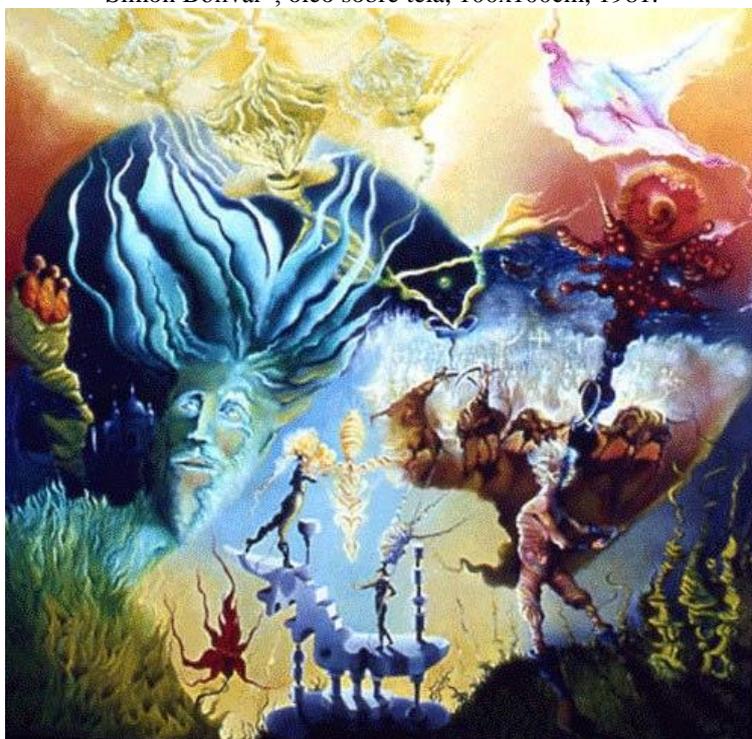
O caso então é de compreender que fazer e refazer mundos não é algo trivial, pois em sua multiplicidade, as diferentes versões de mundo participam dos processos pelos quais nós “conhecemos, percebemos, compreendemos e, portanto, experimentamos o mundo” (GOODMAN, 1978 apud OVERING, 1994, p. 89). Isso auxilia o entendimento do papel de mediação dos objetos de arte dentro dos processos sociais (GELL, 1998), uma vez que permeiam as relações do artista consigo mesmo, com um sistema de crenças, com os outros agentes inseridos nela e com sua própria carreira artística e acadêmica, de forma a refazê-los e ressignificá-los.

Nesse sentido, é pertinente observar que sua narrativa literária, o livro *Os Ciclonautas: Jogro e os doze Kriakos* (BOCCARA, 2013), é mais uma operação de reatribuição de sentido, além da coloração de quadros pré-78, pois a ficção criada a partir de suas telas adiciona nomes, histórias e ações à tinta, conferindo a elas outros significados. “O grande homem e os quatro cantos do mundo” também está presente em seu livro e segundo ele, derivou de uma designação jungiana. Vê-se, assim, que o artista realiza sucessivas operações de significação de suas criações ao longo do tempo, mesclando referências diversas.

⁵⁰ “I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it” (p. 6)

1978 – 1983: mundos de luz

Figura 74 e 75 – “Devaneio sul americano”, Óleo sobre tela, 100 x100cm, 1981 e “O jardim encantado de Simon Bolívar”, óleo sobre tela, 100x100cm, 1981.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

Figura 76 e 77 — “A homenagem do Menestrel ao seu Pai Solar”, óleo sobre tela, 100x100cm, 1983 e
“Festa da corte do Rei Sábio”, óleo sobre tela, 100x100cm, 1983.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

Durante seu pertencimento à UDV, Boccara pintou quadros de estilos diferentes, compostos por elementos variados, mas que apresentam algumas semelhanças, como a presença de uma luminosidade prevalente, seres voadores e ambiente espiralado de folhagens, e/ou águas correntes, de uma fluidez intensa, com tendência ao traço vertical, um mundo mágico de muita cor.

É possível perceber, assim como na maioria de seus quadros posteriores, a presença do tema vegetal, no ambiente, mas também em personagens, criaturas que lembram mandrágoras (plantas animadas). As figuras fitoantropomórficas são tanto representações das sensações animistas relativas à natureza, características das experiências com enteógenos, quanto referências diretas às “plantas de poder”, especialmente aos componentes da ayahuasca, folhas e cipós, vistos como seres femininos e masculinos respectivamente, cujo estatuto de relações com os humanos é marcado pela transmissão de conhecimentos, poderes e revelações, pela UDV e demais religiões ayahusqueiras, que são fitolátricas. A luminosidade e os seres alados somam na composição onírica, provavelmente vista por ele em suas visitas aos antípodas da consciência.

Em um dos desenhos que fiz após o ritual do Uni na Casa Aho, em agosto de 2015, também aparecem duas figuras fitoantropomórficas:

Figura 78 – “Olhos floridos”, técnica mista, 42,0x29,7cm, 2015.



Fonte: diário gráfico

Segundo anotações do meu diário de campo, após a ingestão da ayahuasca, permanecemos alguns minutos sentados e após pouco tempo fomos chamados então a ficarmos de pé para o “mariri”, que consiste em fazer uma roda, dançar e cantar as músicas yawanawá. Então “comecei a ter um início de “miração” e por conta de estar de frente para o Costa e ele estar de cocar, quando fechava os olhos, passei a ver as pessoas como se fossem corpos humanos, mas que no lugar da cabeça eram grandes flores”.

Depois de terminada essa etapa, nos sentamos e eu “comecei a sentir alguns efeitos físicos, acompanhados de algumas “mirações” de olhos e filamentos coloridos se enrolando em espirais”. Em seguida as plantas do quadro anterior apareceram “como se nascendo no meu corpo e no corpo de outras pessoas, num movimento de florescimento contínuo e eu senti uma sensação muito boa, um silêncio, como se estivesse na floresta”.

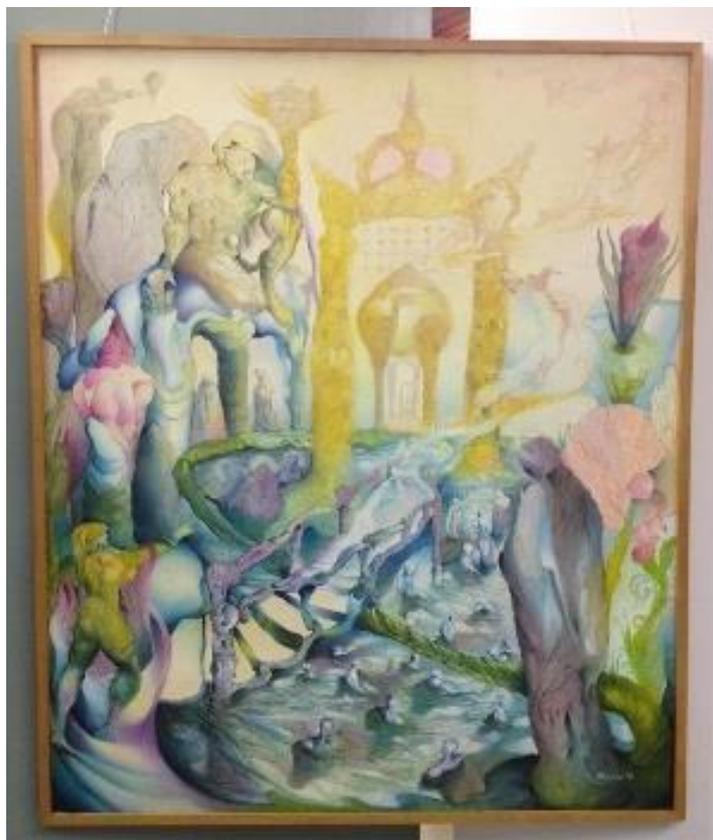
1984 até hoje:

Figura 79 – “A transmissão do esoterismo matemático pitagórico platônico de Salomon Reinach ao Mestre de Samos”, óleo sobre tela, 20x30 cm, 1987.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

Figura 80 e 81 - “O portal dourado e o Batismo dos perísperitos” ou "A resplandescência das emanções espiraladas dos perísperitos no vale de Tibesti Hoggari” óleo sobre tela, 100 X120cm, 1990 e “A quintessência de Dharma no Vale de Amanauasi”, óleo sobre tela, 100 X100cm, 1987.



Fonte: fotos por Gabrielle Dal Molin/ abril de 2015.

Figura 82 e 83 – pinturas com seres fitoantropomórficos, óleo sobre tela, 40x50cm.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

Em seu trabalho de rememoração voluntária e involuntária, através dos *flashbacks*, percebe-se uma predominância do tema vegetal, florestas encantadas e seres fitoantropomórficos, mas também construções mistas, arquiteturas humanas e vegetais ao mesmo tempo.

Figura 84 - "Encontro do Rei Salomão na Presença do Rei Inca, do Marechal de Campo, da Rainha da Luz e do Anjo Gabriel", óleo sobre tela, 80x100cm, 1986.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

Figura 85 - “A iluminação do Rei Salomão”, óleo sobre tela, 80x100cm, 1997.



Fonte: foto por Gabrielle Dal Molin/ abril de 2015

As duas versões de um mesmo quadro (figuras 84 e 85), são as mais significativas da obra de Boccara, do ponto de vista da visualização da cosmologia udevista, pois trazem personagens principais do mito fundacional da religião, a “História da Hoasca” contada pelo Mestre Gabriel: o Rei Salomão (ao centro na escada), o Rei Inca (abaixo à esquerda) e o Marechal do Campo (abaixo à direita). Segundo Andrade (1995), Gabriel contava que antes do dilúvio existia um rei, conhecido como rei Inca, que tinha uma conselheira chamada Hoasca, uma mulher misteriosa que tinha poderes de adivinhação. Após sua morte, o rei encontrou em sua sepultura uma árvore que não conhecia e lhe deu o nome de Hoasca. Nesse reino, nasce um menino chamado Tiuaco, que ao crescer vira marechal de confiança do rei. Quando os dois estavam visitando a sepultura de Hoasca, o rei sugeriu a Tiuaco que tomasse um chá com as folhas da árvore desconhecida, para que assim eles conseguissem entrar em contato com a Hoasca novamente. Tiuaco bebeu o chá e morreu, então o rei cavou uma sepultura ao lado da sepultura de Hoasca. Passados alguns dias, o rei encontrou nascido na sepultura um pé de cipó que ele não conhecia e denominou de Tiuaco.

Hoasca seria a chacrona e Tiuaco, o mariri, denominados assim pelo rei Salomão, que ouvindo a história foi ao local das sepulturas com seu vassalo Caiano. Unindo os dois vegetais, Salomão dá o chá ao companheiro, que recebe todos os segredos das plantas, mas que após sua morte, são esquecidos, para retornarem somente, durante o império Inca, através de outra encarnação e posteriormente pelo próprio Mestre Gabriel.

Cruzando os elementos desse mito com a descrição de Boccara em relação aos quadros, é possível localizar, além dos personagens já citados, o anjo Gabriel (no alto, à esquerda) como sendo o próprio Mestre Gabriel abrindo as cortinas, e a Rainha da Luz (ao centro embaixo da escada) como sendo a Hoasca, conselheira do Rei Inca. Na primeira versão, ela traz nas mãos uma esfera luminosa, simbolizando o poder de adivinhação que possui, e na segunda uma espécie de copo de onde saem raios luminosos. O Rei Inca, na primeira, carrega um arco-íris e na segunda um cipó e um ramo de folhas, enquanto que o Marechal, o Rei Salomão e o anjo mantêm-se semelhantes, diferenciando apenas pelos trajes.

Segundo a descrição do quadro, encontrada no álbum do Facebook do artista, na primeira versão:

os azuis são mais intensos e a transparência procurada é a dos vitrais. Sempre tive vontade de pintar vitrais para alcançar aquele resultado das grandes catedrais medievais. A experiência visionária é muito próxima dos vitrais o que explica como os artistas queriam alcançar a possibilidade de tornar o visível o invisível com maior realismo. Aqui o clima é de uma encenação operística o rei Salomão canta no topo de uma escadaria cenográfica. A rainha da luz dança e atravessa a cena de um lado ao outro, do Rei Inca ao Marechal de Campo (Boccara, página do Facebook acessada em 29/05/2015).

Já na segunda, também descrita em sua página na rede social, a qual ele afirma ser “mais barroca”, foi dado um

tratamento operístico a esta tela em que os personagens-cantores estão dentro de um palco onde o Anjo Gabriel abre a cortina vermelha no topo da boca de pano, no canto esquerdo vemos o Rei Inca oferecendo plantas de poder ao Rei, a Rainha da Luz no centro atravessa o palco em dança de oferecimento de uma bebida mágica ao seu marechal de campo no canto direito. [...] O espírito santo no corpo de um pássaro branco está acima de um coração em oferta ao rei.

[...]

A Arquitetura é teatral. Pilar central com fortes características orgânicas lembrando uma combinação barroca. Uma escadaria com

elaborado corrimão à esquerda da tela nos conduz ao Rei no topo da escada que está em êxtase contemplando uma visão do Espírito Santo representado por um pássaro e abaixo dele suspenso no ar próximo ao Rei, um coração pulsando em chamas. No canto superior esquerdo reafirmando o caráter cenográfico temos o Anjo Gabriel erguendo a cortina vermelha e pesada da boca de cena revelando-a aos nossos olhos. No canto inferior direito o Marechal de Campo, segurando uma imensa espada. No canto inferior direito o Rei Inca homenageando o Rei trazendo em suas mãos oferendas da selva amazônica. No meio indo da direita para a esquerda a Rainha da Luz segurando um cálice transbordando de pura luz líquida eleva-o em oferenda ao Rei Salomão. Ao fundo um ambiente desértico com variados cactus inventados habitado por um Unicórnio. (Boccará, página do Facebook acessada em 29/05/2015).

É interessante observar que a história da UDV contada por esses dois quadros foi feita somente posteriormente ao rompimento de seu vínculo com a religião. Como já citado, ele diz que normalmente as pinturas feitas pós-84 foram produtos de *flashbacks*, memórias dos estados alternativos de consciência que experimentava durante o uso da ayahuasca, entretanto, quero sugerir que este possa ter sido, tanto fruto de uma “miração”, quanto uma representação conscientemente mais didática, objetivando contar a história de um sistema simbólico do qual ele tinha sido próximo, mas poder fazer isso sem controle da instituição.

O mar de significados

Em seu livro, *Os Ciclonautas: Jogro e os doze Kriakos*, Boccará parte de personagens ciclistas que viajam em suas pinturas, baseando-se numa performance teatral que dirigiu no começo dos anos 1990, mas modificando a narrativa. Por também ser um entusiasta da bicicleta, surgiu a ideia dos ciclistas que fazem parte de ralis, identificados por ele como sendo a lógica racional, e que se perdem, entram num pântano e passam por um processo de recordação. Ele conta que:

Tudo que acontece aqui, acontece dentro da minha pintura. Então ciclista é uma metáfora que eu to usando para o percurso dentro das minhas mirações, dentro das experiências visionárias né. Todas as experiências que estão nesse livro são experiências que eu tive, e relatos de pessoas ligadas às experiências psicodélicas, do daime, do vegetal, hoasca, das substâncias psicodélicas.

E continua:

Geralmente o desenho, uma pintura, por exemplo, ela é bidimensional, com a narrativa literária eu entro na história, eu vivo a experiência na profundidade da terceira dimensão e do tempo né?

[...]

São todas ficções, narrativas que eu inventei. Mas essa pintura existiu muito antes da narrativa. No livro, eu entro nesse lugar aqui e descrevo.

[...]

Olha muita coisa que eu to falando, veio depois da narrativa, muitos desses quadros não tinham história, é uma imagem, pode ser que eu tenha sonhado, pode ser que o Jogro tenha criado. (Boccará, entrevista em abril de 2015).

Percebe-se nos trechos destacados a passagem da narrativa visual para a narrativa escrita, como sendo um recurso de aprofundamento da experiência criativa, a qual não se esgotou em duas dimensões e precisou de uma terceira para concretizar uma vivência mais real do artista com seus personagens. Na leitura do livro, me deparei inúmeras vezes com descrições de sensações muito semelhantes às que escrevi em meu diário de campo, após fazer campo ingerindo a ayahuasca, bem como às que ouvi ao longo dos quase três anos de contato mais próximo com esse tipo de prática. Tais sensações precisam se apoiar em figuras de linguagem e recursos linguísticos sinestésicos e figurativos, os quais indicam a necessidade de mais de uma forma de descrição da experiência.

Por isso, Boccará se usou de dois meios diferentes para contar suas histórias com a ayahuasca, de forma a serem vias de mão dupla, se influenciando, reatribuindo significados, sempre abertos a uma nova construção imagético-literária. É importante perceber que tal construção faz parte do processo de construção de mundo, no qual “composição e decomposição” são operações de seleção constantemente acionadas (OVERING, 1994, p. 91).

A necessidade de diversas formas de comunicar suas interpretações sobre o que viveu durante os cinco anos de UDV é originada pela complexidade da experiência dos ENOC, mas também pela especificidade da arte visionária. Em um momento da entrevista, Boccará indaga-se diante do quadro “O grande homem e os quatro cantos do mundo”, quem são as figuras que pinta, “Elas existem? É uma projeção minha? O que é isso?”, respondendo em seguida, com a afirmação de que esse era o mistério da arte que fazia, ou seja, que a pintura visionária “tem elementos do inconsciente que emergem.

Alguns dizem que é meio psicografado, ao invés de escrever uma carta, eu coloquei o lápis e fui embora, mas tava numa ligação, uma ligação astral fortíssima”.

A partir de sua fala, me foi apreensível a relação estreita entre sua criação e dois sistemas de entendimento do mundo: a psicologia jungiana e o espiritismo. Sua conceituação de arte visionária parte necessariamente de uma definição de consciente e inconsciente, cuja base epistemológica se pauta na ideia do inconsciente coletivo de Jung (2000, p. 15), o “substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo e deságua numa espécie de oceano de ideias que ao atingir a superfície consciente, são transformadas na superfície matizada de suas telas”. Da mesma forma, ao citar o caráter psicografado considerado por alguns espectadores, o artista evidencia o vocabulário kardecista que possui, bem como assume uma condição de médium, provavelmente um resultado de sua afiliação à doutrina da UDV, que apesar de não estabelecer a incorporação na prática ritual, - como acontece em centros espíritas e em alguma medida na linha ICEFLU, - tem em seu alicerce doutrinário, elementos do espiritismo.

Também é relevante ressaltar que a figura de exilados, atribuída aos seus personagens, remete, segundo ele, aos “Exilados de Capela”, ao qual exerce dupla filiação, ou seja, tanto ao espiritismo quanto às teorias de Jung. O livro “Exilados de Capela” é um livro eminentemente espírita, escrito em 1949, por Edgar Armond, o qual foi secretário-geral da Federação Espírita do Estado de São Paulo. Nele o autor propõe a existência de uma civilização muito desenvolvida, habitante do quarto planeta em órbita de Capella, uma estrela da constelação do Cocheiro. Uma parte deste povo não teria correspondido à evolução moral dessa civilização e seus espíritos teriam sido banidos para o planeta Terra há cinco mil anos, os quais teriam sido então a origem da espécie humana e ao percurso de evolução através das encarnações (ARMOND, 2001).

Ao falar sobre o livro, Boccara diz: “Então nós somos os exilados de capela, eu peguei um pouco essa história, aliás sempre existe o mito do exílio né, o exilado da pátria original...”. O mito do exílio é também explorado pela teoria dos arquétipos de Jung (2000), como sendo uma das doze imagens universais preexistentes do ser. Doze também é o número de Kríakos, os personagens de Boccara, evidenciando assim a inspiração da teoria psicanalítica jungiana.

Partindo desses apontamentos, é possível sugerir que a autoria de seus quadros transcenda seu indivíduo artista e seja compartilhada com a outra ponta da “ligação astral”, com o que quer que seja que manda sua mensagem, pois a psicografia demanda

algum “outro”. No trecho a seguir, Boccara deixa indícios de que na escrita do livro, o “outro” da comunicação espiritual passa a estar entre seus próprios personagens:

Então cinco horas da manhã, todo mundo dormindo e eu ali escrevendo, então muita coisa que eu escrevi eu nem sei, só sei que eu viajava com eles de bicicleta, ia nos lugares, entrava nos quadros, uma piração. Três anos vivendo com eles, com os personagens, e saiu o livro. (Boccara, entrevista em abril de 2015).

O artista então parece estabelecer uma comunicação espiritual não planejada e disso resultam as figuras mágicas de seus quadros. Estas, por sua vez, lhe auxiliam na construção de uma segunda narrativa, desta vez escrita. Poderíamos dizer que tais personagens não seriam os mesmos que se apresentam em sua “psicografia artística”? É possível compreender, a partir dessa declaração, que criador e criação são indissociáveis e agem em conjunto na imaginação e processo criativo, pois habitam um mesmo universo?

Um conceito que pode auxiliar esta análise é o de “presentificação”, ou seja, o “caráter não representativo das imagens e obras de arte e sua ação cognitiva” (DEMARCHI, 2009). Compreender que a arte não apenas representa e significa, mas presentifica, ou seja, age cognitivamente dentro das relações, intencionalidades e identidades, como pensam Gell (1998) e Lagrou (2006), corrobora para o entendimento da afirmação do artista em ter vivido com seus personagens.

Boccara enfatiza o estreitamento de suas relações com os seres de seus desenhos quando afirma que quando pintou

não sabia o que tava fazendo, eu pinte assim, nesse processo criativo, que é talvez o trabalho do Jogro durante a noite, foi me dopando e me levando para os lugares mais profundos, ele me fez entrar nesses lugares aí. (Boccara, entrevista em abril de 2015).

Jogro é o senhor dos sonhos, descrito em seu livro como o responsável pelo onírico de toda a humanidade e também em uma tela chamada “O portal dourado e o Batismo dos perísperitos”. Muito próximo da ideia de inconsciente coletivo de Jung, a grande rede de símbolos governada por Jogro é vista pelo artista como algo na qual ele também caiu.

Figura 86 - "O sonho de Jogro e os doze Kríacos", óleo sobre tela, 100x100cm, 1993.



Fonte: foto por Gabrielle Dal Molin/abril de 2015

Isso significa que inicialmente, pintando essa situação de um trono, um senhor, uma superfície líquida e pessoas submersas, o artista trouxe para a dimensão plana, sua experiência ou imaginação (ou ambos) de estar nesse espaço, entendendo-o como uma espécie de sala operacional dos sonhos. Décadas depois, ao se concentrar na narrativa do livro, Boccara revisita o quadro, atribui outros nomes e histórias aos personagens, e se imbrica tanto destes seres que os inclui na narrativa da própria criação deles. Eles são tratados como se existissem, e existem de fato, porque na trajetória de Boccara eles foram não apenas criação, mas uma espécie de contato, à maneira dos sensitivos espíritos. Ele mesmo se declara médium:

Essas coisas aqui eu desenhei sem saber muito bem, talvez num processo de recordação não consciente, um estado subconsciente, um estado alterado de consciência. Pode ser que eu seja um médium, um médium artístico (Boccara, entrevista em abril de 2015).

Aqui fica claro que, para ele o estado alterado (ou não ordinário) de consciência é uma designação que serve tanto para a dimensão criativa de suas experiências extáticas com os psicoativos, quanto para o caráter espiritual que elas possuem. A expressão dos seus conteúdos internos atesta uma concepção de artista como o indivíduo capaz de manifestar sua imaginação, para além do conhecimento adquirido no mundo externo. Boccara, a despeito de ser formado em artes plásticas e dominar a técnica do pincel-tinta-tela, concebe o produto final desta como sendo tributária de outro domínio, o interno, o espiritual, o onírico, o visionário.

É possível observar que, o sistema simbólico construído pelo artista, numa operação de bricolagem entre o cristianismo e o espiritismo revisitados pela UDV, as ciências exatas e a psicanálise jungiana, manifesta-se em suas pinturas através do elemento da *passagem*, isto é, a crença de que existe um espaço além, o qual pode ser acessado em determinadas situações.

O acesso se faria através de alguns elementos presentes em suas obras: vórtices, árvores, túneis, escadas, aberturas, pilares e cipós retorcidos. Tais elementos, como mostra Mikosz (2009, p.156), “não são apenas imagens nas visões, podem ser experimentados sensorialmente de diversas maneiras pelo indivíduo” e que longe de serem apenas fruto da imaginação, são reminiscências de experiências reais de indivíduos, os quais ao longo da história da humanidade passaram por um processo de mitificação e se tornaram parte da cultura das civilizações onde surgiram.

A simbologia da passagem se observa nos seguintes quadros:

Figura 87 – outra versão da “Rosa Verdadeira”, lápis de cor, pastel seco sobre papel, 60x80cm, 1978.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015.

Figura 88 – “Vórtice auricular do Rei Flamínio”, óleo sobre tela. 30x40 cm, 1985.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

No primeiro quadro veem-se figuras espiraladas, que lembram vórtices. Segundo Mikosz, “quando se quer transmitir ideia de energia e movimento, alguma forma de poder, essas imagens se prestam adequadamente” (2009, p. 170). Esta é uma versão de “O nascimento da Rosa Verdadeira”, ao qual já foi feita análise correspondente. Observou-se que ele fazia referência direta à hoasca, que na cosmologia udevista é a

rosa. Utilizando-se do elemento estético do vórtice, o artista consegue criar um ambiente aéreo, fluido e transmitir a ideia de um poder contido nas plantas. O segundo quadro, por sua vez, apresenta um vórtice de forma mais direta, inclusive no próprio título.

Em outras obras são recorrentes as representações do *axis mundi*: árvores, túneis, buracos, aberturas, poços e pilares.

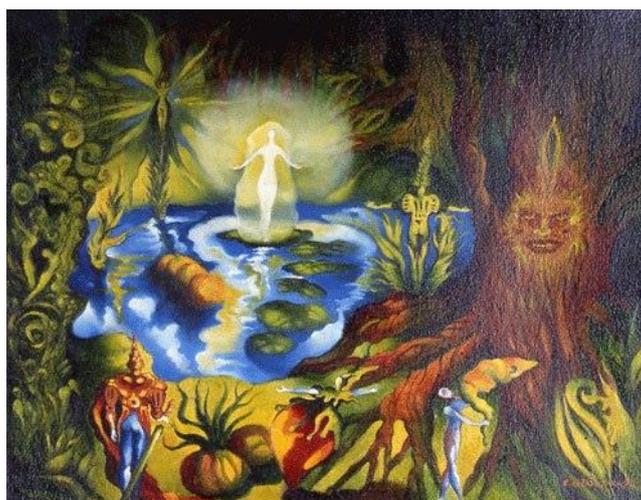
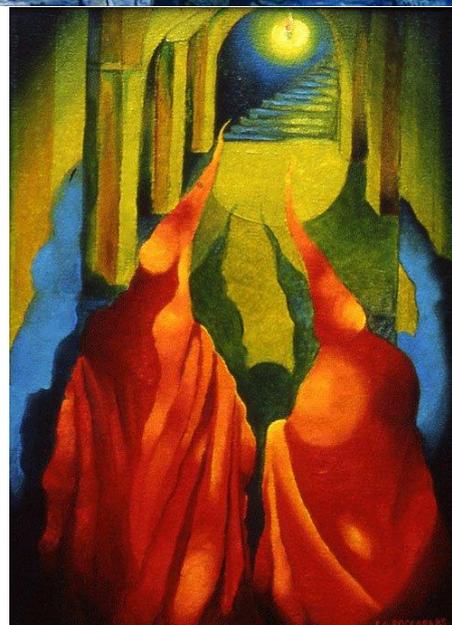
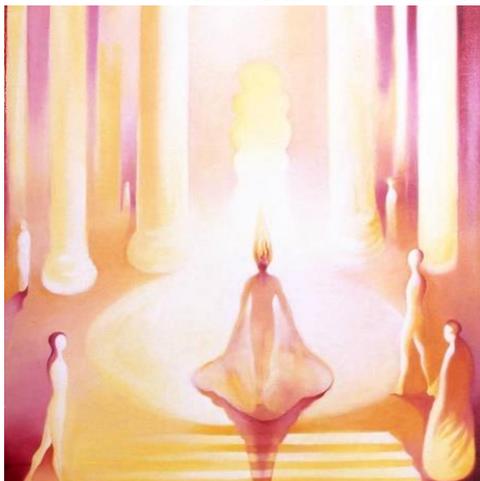
Figura 89 – “O invólucro Kama-Lokiko de Nirmanakayas na transmutação do Mistério do Duplo Vital”, óleo sobre tela, 30x40cm, 1985.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

Figura 90, 91, 92, 93, 94 – sem título, óleo sobre tela, 40x50cm; “O apocalipse de São João”, óleo sobre tela, 150x200cm, 2000-2012; “Valsa no salão do reino vegetal”, óleo sobre tela, 40x50cm, 1982; sem título, óleo sobre tela, 40x50cm; “A União da princesa da Luz com o Marechal de Campo na presença do

Rei Salomão e da Conselheira Real”, óleo sobre tela, 40x50cm, 1986.



Fonte: página do Facebook do artista. Acessada em 29/05/2015

Na experimentação de estados não ordinários de consciência, as descrições de túneis, buracos, aberturas, poços, pilares e árvores são recorrentes e atuam como passagens entre o reino material e o espiritual, ou psíquico alternativo e segundo Mikosz (2009), essas imagens são representações por excelência do *axis mundi*, o pilar cósmico, que por sua vez faz parte do chamado simbolismo do “centro” e é encontrado nas mais primitivas culturas. Principalmente a árvore tem vinculação à passagem feita pelo xamã, em sua viagem para o mundo dos espíritos.

Eliade cita ainda outros elementos encontrados no universo xamanístico: “Pode-se chegar ao céu por meio do fogo ou da fumaça, subindo numa árvore, escalando uma montanha, trepando por uma corda, por um cipó, pelo arco-íris ou mesmo por um raio de sol” (2002, p. 531 apud MIKOSZ, p. 210). Fogo, cipó, arco-íris e raio de sol estão presentes em muitas obras aqui apresentadas, reforçando o sentido da passagem, da comunicação entre dois mundos, da viagem xamânica, do transe experimentado pelos ayahuasqueiros.

Para finalizar, é necessário ressaltar que, nessa empreitada hermenêutica das obras de arte de Boccaro, é imprescindível que não se perca do horizonte que, para as teorias antropológicas da arte consideradas na pesquisa, as imagens não são apenas linguagem visual, portanto, a abordagem das mesmas procurou unir iconicidade e exegese nativa (DEMARCHI, 2009), o que afastou as interpretações semióticas e estruturalistas.

Nesse sentido, o pretendido com essa análise foi o de levar em consideração, em primeiro plano, a existência de significado dentro do “discurso nativo”, ou seja, partiu da operação semântica expressa pelo artista, pois como lembra Cassirer (2006, p. 32), “O sinal é uma parte do mundo físico do ser (*being*), um símbolo é uma parte do mundo humano do significado (*meaning*)”. Dessa forma, privilegiou-se a relação estabelecida pelo autor com sua obra, possibilitando que os objetos de arte aqui considerados, possam ser vistos como pessoas, sujeitos de relações, matrizes de relações sociais nas quais estão inseridos (GELL, 1998).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre os anos de 2013 e 2015, meu contato com o mundo da ayahuasca suscitou a seguinte reflexão: quais os fatores envolvidos na produção das imagens presentes nas pinturas dos cinco artistas aqui apresentados? Como aponta Furst (1980), certamente os mecanismos projetivos dos conteúdos visuais estão na ação, ou seja, seus elementos figurativos são provenientes das cosmologias às quais os produtos se ligam e por isso estabelecem relações de significado, agência e comunicação. No entanto, as imagens destas cosmologias tiveram que se originar de algum lugar e sempre me instigou o fato de estarem presentes em universos simbólicos, às vezes muito distantes geograficamente, bem como coincidentes nas dimensões individuais, mesmo que não houvesse práticas rituais nestas experiências.

Além do corpus artístico dos interlocutores apresentar semelhanças muitas vezes, em meus próprios desenhos há a recorrência de alguns elementos: olhos aparecem em três, elementos vegetais em quatro, espirais em cinco, figuras antropomórficas em três, os tons predominantes são vermelho, amarelo e verde. Isso revela, assim como em todos os estudos acerca das imagens da ayahuasca citados ao longo dos capítulos, algum tipo de padrão visual da experiência, ainda que haja as nuances próprias de cada ritual ou da ausência deste.

Eco assim a pergunta de Furst (1980, p. 55): seriam arquétipos engravados em nosso inconsciente, ativados pelos estímulos bioquímicos? Ou apenas traços culturais, os quais foram se estabelecendo rizomaticamente através dos séculos? Tais fenômenos transculturais e transpessoais jamais puderam ser vistos pela antropologia como

determinações da química e/ou da consciência, contudo as explicações culturais igualmente seguem sendo limitadas.

Após uma de minhas experiências com a ayahuasca fiquei pensando também na ordem dos fatos, se as imagens causavam as sensações físicas ou são causadas por elas. A solução que encontrei para esse problema foi acreditar na simultaneidade das sensações, posto que em alguns momentos parecia que o que via perturbava meu corpo, e em outros sentia que um efeito físico desagradável acabava projetando uma imagem do mesmo teor. Passei a defender então que as imagens produzidas em nossa mente são apenas o espelho do que está acontecendo no nosso corpo inteiro, e vice-versa. É preciso, pois, para compreender essa experiência, levar o pensamento xamânico a sério e, assim como este, não estabelecer uma distinção tão rígida entre corpo e mente.

O que posso apresentar então como últimas considerações é que, de fato, como ficou claro ao longo dos capítulos, as nuances rituais têm grande influência sobre as opções estéticas, tanto dos artistas, como minhas, na medida em que guiam a experiência com a ayahuasca. Não obstante, é preciso dizer também que a determinação ritual e/ou religiosa não é totalizante, existem trânsitos cosmológicos e a apreensão de conteúdos de outros sistemas simbólicos, que nada ou pouco tem a ver com os quais os artistas se vinculam. O ecletismo, marca da origem da linha ICEFLU, da qual são adeptos dois dos artistas, pode ser considerado como a característica principal da produção artística ligada ao uso da ayahuasca, por ser algo que fundamenta o próprio consumo do enteógeno no Brasil. Da mesma forma, o hibridismo característico da experiência urbana contemporânea é a chave para compreender a existência de tantas formas de se relacionar com a ayahuasca e de dizer algo sobre ela.

Nesse sentido, Rodrigo compreende sua trajetória artística como sendo tributária de suas experiências com o chá, pois através desse contato se abriram novas perspectivas epistemológicas e estéticas, proporcionando assim filiações a outros sistemas religiosos, bem como experimentações visuais baseadas no estudo de outras sociedades. Seu trabalho, portanto, se inscreve nas múltiplas referências intrínsecas à contemporaneidade, assim como a própria composição de seu sujeito absorve parte de diversas culturas, demonstrando através de seu nome nas redes sociais, tal diversidade: de Rodrigo Poti em 2013 para Rodrigo dos Palmares em 2015. As categorias de subjetividade, projeto e trajetória, desenvolvidas por Gilberto Velho, foram assim privilegiadas para empreender a análise deste jovem indivíduo urbano aberto aos experimentos estéticos e religiosos.

A absorção de distintos universos simbólicos também faz de Costa um sujeito construído a partir da aquisição dos conhecimentos próprios do estilo de vida, tanto de indígenas amazônicos como de norte-americanos, os quais abriram um “campo de possibilidades” (VELHO, 1987) não só relacionadas à sua trajetória espiritual, mas também estética, capazes de unir os diferentes mundos. Sendo um indivíduo urbano, de classe média, morador de uma capital brasileira e que convive, no mundo do trabalho, com diversas tecnologias e saberes da modernidade ocidental, Costa ao mesmo tempo é autorizado a manejar os saberes da aldeia. O conjunto de referências às quais tem acesso o transforma não só em um eficaz neoxamã da cidade, como num artista cuja originalidade reside justamente na atualização das tradições indígenas.

Tiago Tosh e Boleta, por sua vez, investem no caráter comunicativo próprio do graffiti, trabalhando em um sentido político de popularização dos símbolos com os quais se relacionam em sua prática religiosa, mas não se atendo a uma simples representação e sim a uma mediação entre seus personagens (sejam eles humanos ou animais) e a rua, numa operação de trazê-los à vida para que possam estabelecer interações e ações sociais diversas. A dinâmica entre os conteúdos estilísticos próprios da cidade, e os conteúdos dos saberes tradicionais encontrados nos povos indígenas e ribeirinhos da região Norte do Brasil, produz imagens que funcionam como uma ponte entre os dois mundos, numa espécie de missionária “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009). Assim, explicam sua experiência religiosa com o daime e com as entidades conclamadas nos rituais, dando vida a elas, oferecendo então uma interessante ferramenta epistemológica.

Ernesto Boccara construiu seu corpus artístico durante duas décadas, pautando-se em narrar suas aventuras através dos lugares que visitava em suas “mirações”, sonhos e devaneios. A conquista da cor, o principal legado da ayahuasca em sua vida, originou um vasto campo de possibilidades estéticas, nas quais o artista teve a oportunidade de entrar em contato com vários seres e histórias. A relação que passou a manter com estes seres e situações foi tão estreita que foi preciso investir em outro tipo de narrativa, a escrita, para que estes adquirissem outros significados e razões de existir.

Estabeleceu-se, portanto, nas cinco trajetórias, uma relação entre humano e planta, cujo estatuto deriva em relações entre seres de matéria e seres de espírito, os quais auxiliarão a viagem espiritual. Por isso as alcunhas de plantas mestras, e professoras. Conhecer nesse caso é fundamentalmente uma habilidade que se adquire “na relação com outros organismos e seres que habitam o mesmo mundo, e não uma

prerrogativa humana que se processaria no espaço restrito da mente como uma operação racional” (STEIL e CARVALHO, 2014, p. 164), o que se aplica também aos próprios desenhos. Pois como sugere Goodman (apud OVERING, 1994, p. 81), "Se mundos são tão construídos quanto dados, assim também conhecer é tanto refazer quanto descrever. Compreensão e criação caminham juntas”.

É preciso apontar também que, apesar de grandes diferenças geracionais, geográficas e estilísticas entre os interlocutores, o que alinhava a escolha deles como grupo a ser pesquisado é sua condição urbana (todos são moradores de megalópoles ou metrópoles brasileiras) e sua vivência com a ayahuasca marcada já por práticas de segunda e terceira geração do consumo no Brasil, ou seja, pós-expansão das religiões amazônicas e surgimento dos hibridismos próprios da Nova Era.

Tal conjunto de fatores explica sua experiência híbrida, cujo conteúdo implode as oposições entre o real e imaginário, a mata e a cidade, o religioso e o pagão. Utilizando-se de suportes variados para partilhar a sensibilidade causada na interação xamânica, os artistas pesquisados têm por cenário, algo em comum: a cidade. Dela se usam tanto como propulsora para seu autoconhecimento, bem como mediadora para o testemunho de suas vivências com a ayahuasca, através da arte visual.

O tempo de criação de um quadro, um graffiti ou de uma arte digital, apesar de serem diferentes, possibilitam a convergência de escolhas racionais e emocionais, conscientes e inconscientes, e até mesmo origina procedimentos combinados, resultando assim em um trabalho artístico entremeado de inspirações e técnicas diversas, os quais oferecem caminhos para a pesquisa. Ao longo do tempo em que fui desenhando, percebi que a adequação estética e técnica, pela qual passou o conteúdo da “miração”, e que com certeza é uma operação constante feita pelos artistas pesquisados, foi algo que alterou em alguma medida o que eu gostaria de desenhar inicialmente. Nesse sentido, penso que esse processo de escolha do melhor caminho, das melhores cores, dos melhores traços, é um caminho consciente, que somado às trajetórias inconscientes pelos quais o processo criativo passa, poderiam ser investigadas com mais afinco em trabalho posterior.

Outro aspecto não discutido, e que mereceria maior atenção, é a questão da dinâmica da realização e permanência da arte urbana, ou seja, a discussão sobre a perenidade relativa, e, sobretudo, o diálogo e/ou conflito entre o graffiti e as demais expressões visuais das ruas, como o pixo e as propagandas. Interessaria, neste caso, avaliar o alcance temporal dos trabalhos realizados por dois dos interlocutores, bem

como sua relação com outros atores sociais da cidade.

Creio, contudo, que este trabalho possa ser propulsor de novas investigações sobre o tema, e que estas possam abarcar outras expressões visuais e artísticas. O tema das artes relacionadas ao uso de enteógenos e outras substâncias psicoativas cresce a cada dia e é importante que aliemos os campos da religião, da cidade, dos psicoativos ao campo da arte, conseguindo traçar novos caminhos interpretativos para os fenômenos contemporâneos, os quais demandam da antropologia social um olhar transversal e munido de diversos instrumentos metodológicos capazes de desnudar a complexa realidade social.

Para finalizar, quero destacar que esta pesquisa, longe de responder todas as perguntas que me fiz e que me fizeram ao longo dela, gerou mais inquietações, tanto no que diz respeito aos processos de criação artística, quanto aos próprios conteúdos visuais advindos das experiências alternativas da consciência humana. Embrenhar-me nesta floresta de símbolos, porém, foi mais do que buscar respostas, foi aprender com as vias que fugiam da racionalidade estrita, mas que ofereciam inúmeras possibilidades de entendimento do mundo, assim como alimentaram minha alteridade, criatividade e desejo de conhecimento.

Acredito que esta pesquisa possa se inscrever no debate sobre o uso da ayahuasca no Brasil, contribuindo para que se consolide uma perspectiva que respeite e que acima de tudo compreenda as inúmeras possibilidades que a substância e todo o aparato cultural atrelado a ela carregam consigo. Ainda alvo de questionamentos, sensacionalismos, desinformação, preconceitos e legalidade constantemente ameaçada, o consumo da ayahuasca deve ser respaldado pela comunidade antropológica, não somente como um saber tradicional que deva ser salvaguardado, mas, sobretudo, como uma ferramenta epistemológica disponível a toda sociedade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Mauro. “A ayahuasca e seus usos”. In: SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.

ARAÚJO, Wladimir Sena. “A barquinha: espaço simbólico de uma cosmologia em construção” In: SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.

ARMOND, Edgard. *Os Exilados da Capela*. São Paulo: Editora Aliança, 1999.

ASSIS, Glauber Loures de. e LABATE, Beatriz Caiuby. “Dos igarapés da Amazônia para o outro lado do Atlântico: a expansão e internacionalização do Santo Daime no contexto religioso global”, *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, 34(2): 11-35, 2014.

ASSIS, Glauber Loures e ROSAS, Nina. (2012), “Algumas notas sobre a religiosidade moderna e o espaço público no Brasil: o caso da Igreja Universal e do Santo Daime”. Viena: *Anais do 54 Congresso Internacional de Americanistas*.

AZEVEDO, AINA. *Conquistas Cosmológicas: pessoa, casa e casamento entre os Khubeka de Kwazulu-Natal e Guateng*, tese de doutorado em Antropologia Social, UnB, Brasília, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Os paraísos artificiais*. Tradução de José Saramago. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BECKER, H. S. “Mundos artísticos e tipos sociais” In: *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BECKER, Howard. “A cultura de um grupo desviante: o músico de casa noturna” In: *Outsiders estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

- BELAUNDE, Luisa Elvira. “Diseños materiales e inmateriales: la patrimonialización del kené shipibo-konibo y de la ayahuasca en el Perú”, *Mundo Amazónico*3, 2012, pp. 123-146.
- BERGER, John. *Berger on Drawing*. London: Occasional Press, 2007.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BINGEMER, Maria Clara Luchetti. “A sedução do Sagrado” In: *Religião e Sociedade*. Vozes-ISER, v.16, 1992.
- BOCCARA, Ernesto G. *Os Ciclonautas: Jogro e os doze Kríakos*, São Paulo: nVersos, 2013.
- BRAGA, Karina Rachel Guerra. *Modelando Xamãs: o caso da tenda do suor*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do CCHLA - UFRN, 2010.
- BRAU, J.L. *Historia de las drogas*. Barcelona: Bruguera, 1974, 5ª edição.
- BRISSAC, Sérgio Góes Telles. *Alcançar o alto das cordilheiras: a vivência mística de discípulos urbanos da União do Vegetal*. IX Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina. Seminário Temático n5: Mística, transe e possessão: olhares sociológicos. Rio de Janeiro, 1999.
- BRITO, Glacus de Souza. “Farmacologia Humana da Hoasca (chá preparado de plantas alucinógenas usado em contexto ritual no Brasil)”. In SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.
- CAMPOS, Ricardo. “A cultura visual e o olhar antropológico”. *Visualidades*, Goiânia v.10 n.1 p. 17-37, jan-jun 2012.
- CANCLINI, Néstor Garcia. “Culturas Híbridas, poderes obliquos” In: *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidade*. México, Grijalbo, 1989.
- CARNEIRO, Henrique. “A odisseia psiconáutica: a história de um século e meio de pesquisas sobre plantas e substâncias psicoativas” In: GOULART, Sandra Lucia, LABATE, Beatriz Caiuby. *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado das Letras, 2005.
- CARNEIRO, Henrique, LABATE, Beatriz Caiuby e GOULART, Sandra. “Introdução” In: GOULART, Sandra Lucia, LABATE, Beatriz Caiuby. *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado das Letras, 2005.
- CARUANA, L. *O primeiro manifesto da Arte Visionária*. Tradução: José Eliezer Mikosz. Curitiba: GLJLP, 2013.

- CASSIRER, Ernst. *An essay on man: an introduction to a philosophy of human culture*. Hamburg: Felix Meiner, 2006.
- CEMIN, Arneide Bandeira. “Os rituais do santo daime: sistemas de montagens simbólicas”, In: SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.
- CLIFFORD, James. “Sobre a Autoridade Etnográfica”. In: _____. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 17-62.
- COSTA, Janaína Alexandra Capistrano da. “O olhar de um ex-guerrilheiro sobre a religião: Alex Polari de Alverga e a história ayahuasqueira”, 2012. Disponível em: www.neip.info. Acessado em 20/11/2015.
- COUTINHO, Eduardo. “*O cinema-documentário e a escuta sensível da alteridade*”, *Projeto História*, 15, pp. 165-193, 1997.
- COUTINHO, Tiago. “Curando através de imagens”, *Ponto Urbe*, 13, 2013.
- COUTO, Fernando de La Rocque. “Santo Daime: rito da ordem”, In: SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.
- CSORDAS, Thomas J. *Corpo/significado/cura*, Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- DEMARCHI, André. “Armadilhas, quimeras e caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea.”, *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 177-199, jul./dez. 2009.
- DESCOLA, Philippe. “Ecologia e Cosmologia”. In: DIEGUES, Antônio Carlos. *Etnoconservação: novos rumos para a Conservação da Natureza*. São Paulo: Hucitec/NUPAUB-USP, 2000.
- DMT: A MOLÉCULA DO ESPÍRITO. Direção: Mitch Schultz. EUA: Spectral Alchemy e Synthetic Pictures, 2010. Youtube (71 min), color. Título original: DMT: The spirit Molecule.
- ERNOUT, A. e A. MEILLET. *Etimologique de la langue Latine – histoire de mots de Ernout et Meillet*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1967, 4ª edição.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. In: *Cadernos de Campo*, nº 13, 2005.
- FORSYTHE, D. *Rastafari: For the Healing of the Nation*. Kigston: Zaika Publishers, 1983.
- FURST, P. *Los alucinógenos y la cultura*. Fondo de Cultura Económica, 1980.

- FURST P. "Shamanism: The Ecstatic Experience, and Lower Pecos Art" In: SHAFER, H. J. & ZINTGRAFF, J. *Ancient Texas. Rock Art and Lifeways Along the Lower Pecos*. San Antonio: Texas Monthly, pp. 210-225, 1986.
- GADAMER, HG. "Estética y Hermenéutica", *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, nº 12, 1996.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- GELL, A. *Art and agency*. Oxford: Clarendon, 1998.
- GENTIL, Lúcia Regina Brocanelo e GENTIL, Henrique Salles. "O uso de psicoativos em um contexto religioso: a União do Vegetal" In: SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Lisboa: Gradiva, 2006.
- GOODMAN, Nelson. "Quando há arte?" In: D'OREY, C (org). *O que é arte?: a perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007, pp. 119-133.
- GRAMACHO, D & GRAMACHO, V. *Magia Xamânica*. São Paulo: Madras, 2002.
- GREGANICH, Jéssica. "Entre a Rosa e o Beija-flor: um estudo antropológico de trajetórias na União do Vegetal (UDV) e no Santo Daime", Porto Alegre: UFRGS, 2010.
- GROISMAN, Alberto. *Eu Venho da Floresta: Um Estudo do Contexto Simbólico do Uso do Santo Daime*. Florianópolis: EdUFSC, 1999.
- GURAN, Milton. "Fotografar para descobrir, fotografar para contar", *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 155-165, 2000.
- HERVIEU-LÈGER, Daniele. *O peregrino e o convertido: a religião em movimento*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HENLEY, Paul. "Da Negação: Autoria e Realização do Filme Etnográfico". In: BARBOSA, A., CUNHA, E.T., SATIKO, H.G.S. (orgs). *Imagem – conhecimento - Antropologia, Cinema e outros Diálogos*, São Paulo: Papyrus Editora, 2009.
- HOFMANN, Albert; RUCK, Carl A. P.; WASSON, R. Gordon. *El Camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 1ª edição.
- HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção: Céu e Inferno*. São Paulo: Globo, 2002.

- INGOLD, T. “Part V - Drawing making writing”. In: INGOLD, T. *Being Alive - Essays on movement, knowledge and description*. Londres e Nova York: Routledge. 2011a.
- INGOLD, T. “Prologue” In: INGOLD, T. *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. England: Ashgate. 2011b.
- INGOLD, Tim. “Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano” In: *Ponto Urbe*, Ano 2, versão 3.0, julho de 2008.
- INGOLD, Tim. “Trazendo às Coisas de Volta à Vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes Antropológicos*, ano 18, n. 37, p. 25-44, 2012.
- JUDITH, Anodea. *Wheels of Life: A User's Guide to the Chakra System*. Llewellyn Publications, 1999.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KLEE, P. *Notebooks, volume 1: the thinking eye*. Ed. J. Spiller. London: Lund Humphries, 1961.
- LABATE, Beatriz. *A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do IFCH – Unicamp. Campinas, 2000.
- LABATE, Beatriz Caiuby. “A literatura brasileira sobre as religiões ayahuasqueiras” In: SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.
- LABATE, Beatriz Caiuby. “Dimensões legais, éticas e políticas da expansão do consumo da ayahuasca” In: GOULART, Sandra Lucia, LABATE, Beatriz Caiuby. *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado das Letras, 2005.
- LABATE, Beatriz Caiuby; Rose, Isabel Santana de e Santos, Rafael Guimarães dos. *Religiões Ayahuasqueiras: Um Balanço Bibliográfico*. Campinas, Mercado das Letras, 2008.
- LAGROU, Elsje Maria. *Uma etnografia da cultura Kaxinawá entre a cobra e o inca*, Florianópolis, 1991.
- LAGROU, Elsje Maria. *A Fluidéz da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LAGROU, Elsje Maria. *Alfred Gell ou a eficácia da sua ‘pessoa estendida’ na obra póstuma ‘Art and agency’*. Paris: LAS, 2006.
- LANGDON, E. Jean. *Xamanismo No Brasil: Novas Perspectivas*. EdUFSC, 1996.
- LANGDON, E. “Xamãs e xamanismos: reflexões autobiográficas e intertextuais sobre a antropologia”. In: *Ilha*, Florianópolis, v.11, n. 1/2, p. 161-192, jan.-dez. 2009.

- LEWIS-WILLIAMS, David. *The mind in the cave: consciousness and the origins of art*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- LIDDLLE e SOTT. *Greek-English lexicon*. Oxford: Oxford University Press, at the Clarendon Press. 1997.
- LUNA, Luis Eduardo. *Vegetalismo: Shamanism Among the Mestizo Population of the Peruvian Amazon*, Almqvist & Wiksell, 1986.
- LUNA, Luís Eduardo; AMARINGO, Pablo César. *Ayahuasca Visions. The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. North Atlantic Books, California, 1991.
- LUNA, Luis Eduardo. *Vegetalismo: shamanism among the mestizo population of the Peruvian Amazon*. Estocolmo, Almqvist and Wiksell International, 1986.
- LUZ, Pedro. “O uso ameríndio do caapi” In: SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.
- MACRAE, Edward. *Guiado pela Lua. Xamanismo e uso ritual da Ayahuasca no Culto do Santo Daime*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- MAGNANI, José Guilherme. “Xamanismo Urbano e Religiosidade Contemporânea.” In: *Revista e Sociedade*. Rio de Janeiro: ISER, v. 20, nº 2, 1999.
- MAGNANI, José Guilherme. *O Brasil da Nova Era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- MARTINI, Andréa. “Conhecimento indígena e a patrimonialização da ayahuasca”, 2012, disponível em: http://www.neip.info/upd_blob/0000/6.pdf. Acessado em: 15/09/2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, 2ª edição.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vezes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MIKOSZ, José Eliézer. *A arte visionária e a Ayahuasca: Representações Visuais de Espirais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)*, Florianópolis, 2009.
- MONTAIGNE, Michel de. “Dos canibais” In: *Ensaio*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MONTEIRO DA SILVA, Clodomir. *O Palácio de Juramidam. Santo Daime: um ritual de transcendência e despoluição*. Dissertação de Mestrado pela UFPB, 1983.
- NARBY, J. *La serpiente cósmica. El ADN y los Orígenes del saber*. Lima: Takiwasi y Racimos de Ungurahui, 1997.

- NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, Rio de Janeiro, v.14, n.2, p. 455-475, 2008.
- OLIVEIRA, Aline Ferreira. “Rezando em busca da visão: narrativas e performances rituais no Fogo Sagrado”, *Encontro Nacional de Antropologia e Performance*, São Paulo, 2010.
- OVERING, Joanna. “O xamã como construtor de mundos: Nelson Goodman na Amazônia”, *Ideias*, Campinas, 1(2): 39-80, jul.dez., 1994.
- OTT, J. *Pharmacotheon*. Kennewick: Natural Products Co., 1993.
- PEIRANO, Mariza. “O conceito de ritual hoje”, *In: Rituais ontem e hoje*, Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.
- PIAULT, Marc-Henri, “A antropologia e sua passagem à imagem”, in: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº. 1, p. 55-64, 1995.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Editora, 2005.
- PIVA, Roberto. *Ciclones*. São Paulo: Nankin Editorial, 1997.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RAMOS, Manoel João. *Histórias etíopes*. Lisboa: Tinta da China, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.: Editora 34, 2009, 2ª edição.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. “O contexto cultural de um alucinógeno aborígine – *Banisteriopsis Caapi*” In: PENTEADO, Coelho Vera. *Os Alucinógenos e o mundo simbólico: o uso dos alucinógenos entre os índios da América do Sul*. São Paulo: Edusp, 1976.
- REINHEIMER, Patrícia. “Tô maluco, mas tô em obra: a trajetória do artista moderno e as representações da loucura”. *Revista de Ciências Sociais*, v. 41, n. 1, 2010.
- RIBEIRO, José da Silva. “Jean Rouch – filme etnográfico e antropologia visual”. In: *Doc on-line*, nº3, 2007. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_jose_ribeiro.pdf. Acessado em: 08/08/2015
- ROLNIK, Suely. “Uma Insólita Viagem à Subjetividade. Fronteiras com a Ética e a Cultura”. In: LINS, Daniel (Org.). *Cultura e Subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papirus, 1997.
- ROSE, Isabel Santana de. “Repensando as Fronteiras entre Espiritualidade e Terapia: Reflexões sobre a “cura” no Santo Daime”. In: *Campos* 7(1): 35-52, 2006.

- SAMORINI, Giorgio. "The oldest Representations of Hallucinogenic Mushrooms in the World (Sahara Desert, 9000-7000 B.P.)". In: *Integration*, vol. 2/3, pp. 69-78, 1992. Disponível em: <http://www.shroomery.org/6228/The-oldest-Representations-of-Hallucinogenic-Mushrooms-in-the-World>. Acessado em 15/07/2013.
- SANGIRARDI Jr. *O Índio e as plantas alucinógenas*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1983.
- SCHECHNER, Richard. *Ritual*. In: LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- Schwade, Elisete. "Deusas urbanas: experiências, encontros e espaços neo-esotéricos no Nordeste". São Paulo, 2001.
- SCHWADE, Elisete. "Neo-esoterismo no Brasil: Dinâmica de um Campo de Estudos". *BIB*, São Paulo, n° 61, 1º semestre de 2006, pp. 5-24.
- SHANON, Benny. "A ayahuasca e o estudo da mente", In: SENA ARAÚJO, Wladimir e LABATE, Beatriz Caiuby (orgs.). *O uso ritual da ayahuasca*, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, 2ª edição.
- SHANON, Benny. "Ayahuasca and Creativity", *Maps*, vol X, n° 3, 2000.
- SILVA, Wagner Gonçalves da. "As esquinas sagradas. O candomblé e o uso religioso da cidade". In: MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, Lilian de Lucca (org). *Na Metrópole. Textos de antropologia urbana*. São Paulo, EDUSP, pp.88-123, 1996.
- SILVA, Wagner Gonçalves da. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras*, São Paulo, Edusp, 2000.
- SILVA, Rubens Alves da. "Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sócias". *Horizontes Antropológicos*, vol.11, n.24, 2005.
- SILVEIRA, Nise da. "A esquizofrenia em imagens" In: Ferreira, Martha Pires. (Org.). *Senhora das Imagens Internas: escritos dispersos de Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.
- SOARES, Luiz Eduardo. "O santo daime no contexto da nova consciência religiosa", In: *O rigor da indisciplina. Ensaio de antropologia interpretativa*, Rio de Janeiro: Iser/Relume Dumará, 1994.
- SOIBELMAN, T. "Meu pai e minha mãe, me mostra tua beleza": uso ritual da ayahuasca no Rio de Janeiro. *Os Urbanitas*, v. 5, 2008.
- STEIL, Carlos; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. Epistemologias Ecológicas: delimitando um conceito. *Mana* 20(1): 163-183, 2014.

- STIEGLER, Bernard. *La técnica y el tiempo (Tomo 1): El pecado de Epimeteo*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru, 2003.
- STRASSMAN, Rick. *DMT: the spirit molecule*. A doctor's revolutionary research into the biology of near-death and mystical experiences. Vermont: Park Street Press, 2001.
- TAUSSIG, Michael. "What Do Drawings Want?", *Culture, Theory and Critique*, 50: 2, 263 - 274, 2009.
- TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro de. "Entre a Arte e a Terapia: as "imagens do inconsciente" e o surgimento de novos artistas". *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v.1, n.3, 2011/2012. Disponível em: http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=275. Acessado em: 08/06/2015.
- ULANSEY, David. *The Origins of the Mithraic Mysteries: Cosmology and Salvation in the Ancient World*. Oxford University Press, 1989.
- VALENZUELA, Pilar. "Ergatividade escindida en wariapano, yaminawa y shipibokonibo". In: *Indigenous languages of lowland South America. Essays on indigenous languages of lowland South America. Contributions to the 49th International Congress of Americanists in Quito 1997*, Universidad de Leiden, 2000.
- VELHO, Gilberto. "Memória, Identidade e projeto" In: Vianna, Herman; Kuschnir, Carina e Castro, Celso. Gilberto Velho: *Um antropólogo na cidade. Ensaio de antropologia urbana*. RJ: Zahar, 2013.
- VELHO, Gilberto. "Vanguarda e desvio" In: *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- VELHO, Gilberto. *Nobres & Anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- VELHO, Gilberto. Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas In: *Individualismo e cultura*. RJ: Zahar, 1987.
- VELHO, Gilberto. *Subjetividade e Sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- VILLALTA, Daniela. "Arte digital telemática: comunicações entre a tecnologia de silício e a tecnologia vegetal". *Comunicologia - Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília*, Vol. 3, nº 1, 2010.

SITES:

www.artoftheindians.com

www.behance.net/rodrigofcx

www.ceudomar.org/site/

www.diplomatique.org.br/

www.heloisatolipan.com.br/

www.nossolar.org.br/nossolar/

www.pib.socioambiental.org/

www.samwoolfe.com

www.shroomery.org

www.udv.org.br

www.youtube.com