



# **Abordagem do pensamento Tarahumara – Em busca dos vestígios de Eisenstein e Artaud**

RAYMONDE CARASCO



*Eu não fui ao México para fazer uma viagem de iniciação ou aprovação, para depois relatar num livro que seria lido perto da lareira; eu fui para encontrar uma raça que possa acompanhar minhas ideias.*

*Quando recito um poema, não é para ser aplaudido mas para sentir os corpos dos homens e das mulheres, eu digo os corpos, tremer e mexer no mesmo ritmo do meu, mexer como os corpos sabem fazer...*

Antonin Artaud

Nós fomos ao México à procura de vestígios de *Que viva Mexico!*, o filme inacabado da vida de Eisenstein, marcado pela sua submissão ao realismo socialista de Stalin já presente na época. Encontramos a *hacienda* de Tetlapavac, em frente ao vulcão Popocatepetl, seu campo de cacto e a memória desse homem que surgiu ao meio-dia na entrada da *hacienda*, à cavalo, rodeado por outros homens à cavalo: “sim, ele me disse, eu tinha 16 anos, eles eram três: um deles falava todas as línguas, o outro deixava constantemente a mesa durante as refeições para medir a luz com seu aparelho, tinha também um loiro. Resta somente uma memória desse tempo, a do guarda noturno da *hacienda*; ele ainda está lá e costuma dormir de dia, nesse horário”. Sem pena, nós o acordamos antes das cinco da tarde: “eu sou velho, tenho 90 anos, não me lembro...”. Mas os lavatórios dos cavaleiros estavam lá, usados coletivamente quando retornavam os Mestres. O teatro privado, a capela, a famosa escadaria externa, os campos de cactos, o *pulque* (suco de cacto), recentemente recolhido, fermentando nas caves (*la pulquería*); essa bebida amarga e viscosa, que o homem desdentado me fez beber uma cumbuca cheia...

Era o verão de 1977, após uma tese de doutorado eisensteiniana, indo conhecer esse lugar esplêndido e obscuro onde aconteceu a experiência mais luminosa e mais terrível da vida de Eisenstein.

Nosso projeto era na época a questão do hieróglifo, de uma escrita de sinais originais, legíveis por todos, com uma humanidade e uma cultura mundial ainda por vir/já advinda: atopia do cinema como escrita de um mundo porvir, sem diferença de línguas, sem fratura original. O México guardando o segredo. Terra antiga, muito antiga...

Mais forte que um sonho (o sonho mexicano, diz Le Clézio), o *Sueño* de um mundo que sempre esteve lá, passado, presente e a vir, atópico ao invés de utópico. Um mundo para todos e para ninguém. Hieroglífico, guardião do segredo de uma cultura fugidia.

Foi com esse espírito que partimos em viagem. E o milagre é que a terra mexicana não somente respondeu às nossas expectativas como realizou nossas expectativas.

Na descoberta dessas culturas de gigantes nós avançávamos fascinados: Tula, Tehuantepec, Oaxaca, Guerrero, Palenque, Chichen Itza, Islas Mujeres; povos antigos que resistem, através das etnias, mercados, pirâmides, restos prodigiosos de culturas...

## UMA GRADIVA TARAHUMARA

*Dizem que Tarahumara significa o pé que corre, aquele que caminha. Para nós, Tarahumara significa simplesmente os Homens.*

Palavras do Tarahumara Erasmo Palma em 1977

Assim, nós havíamos ido ao México, em uma espécie de ingenuidade, de utopia, que se revelaria sobretudo **uma atopia** cinematográfica. Tínhamos uma câmera Beaulieu e guardávamos, em segredo, a expectativa de encontrar, entre os Indígenas, uma *Gradiva* de pés descalços, aquela da narrativa de Jensen, conhecida pela interpretação de Freud e pelo Surrealismo: Gradiva, aquela que avança, a passante baudelairiana e proustiana, figura do desejo, momento do encontro, evento amoroso em sua singularidade absoluta: Gradiva, na graça desconhecida de um percurso, de um passo, é, ao mesmo tempo, tanto e essencialmente o esquecimento de um rosto, o ruído de uma voz enquanto que esta se incrusta, como uma rocha, a graça inesquecível de um simples passo de uma moça jovem. Evento silencioso da travessia de uma rua de Pompeia, pouco antes da erupção do Vesúvio, ou jovens índias correndo sobre a chuva:

(...) Zoe Bertgang, Gradiva rediviva, ergueu um pouco a saia com sua mão esquerda e avançou, enquanto ele a observava com um olhar sonhador. Com passos ágeis e silenciosos ela

atravessou a rua sobre as pedras, iluminada pelo sol de Pompéia. (JENSEN apud FREUD, 1980, p. 23)

Seu juízo de natureza aparentemente estética de que a escultura tinha um aspecto “atual” substituiu seu conhecimento de que um andar desse tipo pertencia a uma jovem que ele conhecia e que andava na rua na época presente. Por trás da impressão de que a escultura era “viva” e da fantasia de que o modelo era grego, estava sua lembrança do nome Zoe, que significa “vida” em grego. “Gradiva”, como nos revela o próprio herói no fim da história, após ter sido curado do seu delírio, é uma tradução do sobrenome “Bertgang”, que quer dizer mais ou menos “alguém que brilha ou esplende ao avançar”. (FREUD, 1980, p. 28)

Nós voltávamos de uma segunda viagem na qual repetimos o trajeto cinematográfico de *Que viva Mexico!*, considerando a Tarahumara como terra sagrada (nós conhecíamos os textos de Artaud – em uma leitura a partir de Blanchot – e os primeiros cursos de Deleuze e Guattari que viriam a gerar o *Mil Platôs...*). Nosso melhor amigo, O amigo mexicano, Oscar Zorilla, havia nos avisado da dificuldade – para não dizer extremo perigo – que confrontaríamos ao atingir as altas terras do noroeste: a seca dos *barrancas* no verão, frio mortal de inverno, desconfiança dos Tarahumaras... Além disso, toda memória era suspeita: nenhum vestígio verossímil do instrutor indigenista que afirmou ter tido uma visão de um viajante carregado em uma cadeira pelos Tarahumaras. Pouco provável, para não dizer cômico, considerando as atitudes dos homens e a ingratidão dos canyons. Já havíamos falado por telefone com o poeta e testemunha Luis Cardoza y Aragon: não teria sido possível ir sozinho, sem nenhuma autorização oficial, sem proteção política, em um país tão impenetrável. Somente Inès Amor nos ofereceu algumas imagens mentais da presença de Artaud antes de sua partida em direção aos Tarahumaras.

Artaud pensava, segundo Mary Meerson, a companheira de Henri Langlois, que Mayas e Tarahumaras haviam guardado o segredo de sua resistência em relação aos astecas. Para além da crueldade dos guerreiros, das civilizações de poetas, dos sábios, eles conquistaram a vibração dos mundos...

Era o *Sueño* de Artaud: se o sonho se desfaz no imaginário, somente o *Sueño* contém as forças cósmicas do desejo. E, de fato, o encontro com os Tarahumaras, seu cruzamento com os textos de Artaud, nos iniciou nesse *Sueño*, no *estranho*:

Atingido o coração da Montanha Tarahumara reminiscências físicas me invadiram e de tal forma obsessivas que pareciam relembrar recordações pessoais diretas; tudo: embaixo a vida da terra e da erva, e os recortes da montanha, a singular forma dos rochedos, e sobretudo a pulverização da luz em vários graus nas perspectivas nunca concluídas dos cimos uns sobre os outros, cada vez mais longe, num recuo inimaginável, tudo me pareceu representar uma experiência vivida e já passada através de mim, não a descoberta de um mundo estranho, mas novo. (...)

O que até mim chegavam eram reminiscências de história, rochedo a rochedo, erva a erva, horizonte a horizonte. (ARTAUD, 1985, p. 91)

Nesse mês de Agosto de 77, quando chegamos no lugar chamado o *Divisadero*, as tempestades de verão roubavam a luz da noite, mulheres e crianças recolhiam os colares de semente e as bonecas de madeira à venda no chão deste lugar turístico, e elas corriam precipitadamente nas poças: era, não somente UMA Gradiva, mas uma multiplicidade de Gradivas, leves, incrivelmente elegantes em seus movimentos de recuo, com receio de expor suas pequenas vendas, recolhendo as crianças mais novas... Eu procurava uma Gradiva. A Gradiva já era múltipla, era e tornava-se um povo, homens e mulheres de pés leves, com asas.

Fomos adotados, de espera do trem em espera do trem... Na plataforma, até elegemos uma Gradiva, absolutamente bela e escultural, a nossa Gradiva; os homens corredores com *carreras de bola* e as mulheres com *carreras de aro*. Nós havíamos procurado uma mulher, nós encontramos um povo...

Tal foi a primeira impressão da nossa primeira viagem ao país dos Tarahumaras seguindo as pistas de Artaud. E nós já sabíamos, através de testemunhas confiáveis, que não havia vestígios objetivos da passagem de Artaud (Luiz Cardoza y Aragon mantém desde sempre a convicção da impossibilidade de chegar sozinho ao País dos Tarahumaras, em 1936, sem apoio oficial). Certamente, não há nenhum vestígio objetivo, nenhuma comprovação institucional, nenhuma testemunha ainda em vida. Se existiram, eles foram apagados. Só a escrita de Artaud remanesce. Vestígios para aqueles que foram – a pé, a cavalo, em *troca*, em monomotor – e ficaram extremamente surpresos diante da sensação e da descrição das paisagens Tarahumaras:

A terra dos Tarahumaras está cheia de sinais, formas, efígies da Natureza que de forma alguma parecem nascidos do acaso, como se os deuses, que ali sentimos por todo o lado, tivessem querido sinalizar os seus poderes com estas assinaturas estranhas onde a figura humana é sempre atormentada. É bem certo que não faltam lugares na terra onde a Natureza, movida por uma espécie de capricho inteligente, esculpiu formas humanas. Mas aqui o caso é diferente: porque através da vastidão geográfica de toda uma raça é que a Natureza quis falar. (ARTAUD, 1985, p. 33)

Ninguém pode seguir a pista da escrita de Artaud sem sentir fascinação por esse país. Ninguém pode ficar fascinado por essa experiência Tarahumara sem encontrar as próprias palavras de Artaud, como se ele tivesse recolhido o espírito dessas paisagens e desse povo; tão orgulhosos, humildes e belos, eles se autodenominam Homens.

Quando partimos, quinze dias depois, desatei em lágrimas durante o lento distanciamento do trem... Eu havia encontrado o meu lugar. Eu o deixava na aflição do “para sempre”. Havia encontrado o meu povo. Aquele ao qual eu pertencço.

## DO LADO DE NOROGACHIC

No entanto, guardei em memória o conselho do nosso guia e amigo Donato Loya: “Se vocês quiserem conhecer os verdadeiros Tarahumaras, vão a Norogachic, lugar onde nasci: lá os Tarahumaras ainda usam os trajes e adornos tradicionais, praticam os antigos rituais...”. De retorno a França, eu reli *Les Tarahumaras*: Norogachic é o único lugar mencionado por Artaud.<sup>1</sup> Nós fomos lá no verão seguinte, procurando obstinadamente pela Gradiva-Tarahumara do verão anterior, filmando o caminho real desse povo e ganhando a confiança dos Índios, graças à amizade daquele que foi para nós o *mestre de todas as coisas*, aquele cuja palavra nos abriu a *Rota do Tutuguri*: Erasmo Palma.

Como eu já disse, quem me abriu caminho ao Ciguri foram os sacerdotes do Tutuguri, e dias antes abriu-me caminho ao Tutuguri o Mestre de Todas as Coisas. (ARTAUD, 1985, p. 11)

Conhecemos a rigorosa frase de abertura do livro *Les Tarahumaras*, tal como ela foi proposta por Artaud no fim de sua vida, nesse texto fundamental: “O Rito do Peiote entre os

1. “(...) em Norogachic, ao fundo da Sierra Tarahumara, vi o rito dos reis da Atlantida (...)”. (ARTAUD, 1985, p. 65)

Tarahumaras”. Poucos foram os textos que dizem tantas coisas até então secretas, impensadas, em tão poucas palavras. É esse novo texto, texto-princípio onde toda a **experiência Tarahumara** de Antonin Artaud, posteriormente, se recolhe, se entrega e colige na criação de uma espécie de personagem conceitual: *o Mestre de todas as coisas*, sublime *metteur en scène* dos rituais Tarahumaras, o verdadeiro e *novo teatro da crueldade, afirmação de uma terrível e inevitável necessidade*.

Erasmus nos abriu sua casa, seu pensamento, “a verdadeira história dos Tarahumaras”, sua criação poética e musical adicionando letras (Espanhol e *Raramuri*) nas músicas Tarahumaras...

De 1978 a 1987, nós fizemos seis viagens a Norogachic e cinco filmes, mostrando através das estações as danças e rituais das Festas de Páscoa e do Tutuguri nativo.

2. Filme realizado em 16mm, colorido, 25min., 1980.

Primeiro foi o filme *Tutuguri – Tarahumaras 79*,<sup>2</sup> tecendo juntos os planos de detalhe dos passos desse povo de gigantes, das corridas ritualísticas dos homens e das mulheres, e nosso primeiro *Tutuguri*:

*Feito à gloria externa do sol Tutuguri é um rito negro.  
O Rito da noite negra e da morte eterna do sol.* (ARTAUD, 1985, p. 51)

3. Filme realizado em 16mm, colorido, 25min., 1978.

Como em nosso *Gradiva – Esquise I*,<sup>3</sup> filmado em Pompeia, nós utilizamos a câmera lenta, esses *blocos de movimento/duração* aptos a captar cinematograficamente aquilo que denominamos evento-Tarahumara.

4. Filme realizado em 16mm, colorido, 58min., 1982.

De saída, a palavra-pensamento do Erasmo, entre o rito e o mito, ia em direção a uma espécie de fabulação, de legenda singular. Entre a descrição material própria ao rito tal qual ainda podemos ver hoje e a narrativa imemorial de um evento-princípio, curiosamente datada à memória do homem; a memória dos Antigos que ainda estavam lá. Essa fala de iniciação, sempre registrada antes da filmagem, estabelece o texto da narração de *Os Pintos – Tarahumaras 82*<sup>4</sup> e de *Yumari – Tarahumaras 84*<sup>5</sup>. Portanto, desde 1979, foi Erasmo que nos indicou o esplendor das danças de primavera típicas da Semana Santa que o Artaud não pode ver:

5. Filme realizado em 16mm, colorido, 50min., 1985.

*Anteriormente, não havia nem fariseu nem nada.  
Me contaram que os primeiros fariseus daqui, em Norogachic,  
eram somente cinco.  
E no ano seguinte, eles eram mais numerosos.*

*Sem dúvida, essas festas ocorrem por causa dos missionários, já  
que falam de Judas e de Fariseus.  
Todos os Fariseus eram contra Cristo. Aqueles que chamamos  
“soldados” estavam do lado de Cristo.*

*A Semana Santa começa uma quarta à noite, logo após o pôr  
do sol. Faz-se uma fogueira na montanha: é o sinal da Semana  
Santa.  
Dura até domingo.*

*Antes, nunca tinha visto os Pintos.  
Eles vieram de Pahuichic.  
Eles se pintam com pedra branca.*

*Noites inteiras se passam em um grande frio.  
Se os Pintos não dançassem, morreriam de frio.*

*Os instrumentos dos Fariseus são feitos de madeira e peles de  
cabras. Deles, tiram o ritmo.  
Há também um píforo de bambu que mantém o ritmo.*

*No sábado os Fariseus trazem Judas.  
Judas é como um pai para os Fariseus.  
Os Fariseus guardam Judas até a chegada dos Pascoleros.*

*Os Pascoleros dançam na manhã da ressurreição, dançam de  
alegria.  
Eles dão murros em Judas, lançam pedras.  
Em seguida, chegam os “soldados” com muitas pedras e lançam  
sobre ele.  
Os terceiros são os “capitães” com suas lanças: eles rasgam  
Judas.*

*Mata-se Judas e a multidão se dispersa. O vilarejo fica vazio.  
Assim termina a Semana Santa.*

*A única coisa que ouvi dizer: Eles dançavam... eles dançavam...  
Eles.<sup>6</sup>*

6. Voz off de Erasmo Palma em espanhol no filme *Los Pintos - Tarahumaras 82*.

Na língua do Erasmo, *Anteriormente* parece designar o **calafrio de origem imemorial**, esse momento incerto de **reviravolta do tempo** na qual se manifesta a fissura do tempo, sempre já iniciado, consumado, repetição-variação de um tempo cíclico que abre um outro tempo, aquele da história dos Homens, entre puro mito dos deuses e começo de uma história nova, para

o melhor e para o pior. O processo de elaboração da palavra mítica de Erasmo revela-se na surpreendente lenda *Tutuguri*, justaposição de um pensamento propriamente Tarahumara e de um pensamento rousseauista referente ao estado de natureza e estado de cultura:

*Eu não sei quando nasceu o Tutuguri; ele é sem dúvida muito antigo.*

*Os Tarahumaras acreditam que alguém iria aparecer diante deles,*

*e os fariam ver. E até hoje dizem isso por aqui.*

*Há um Ser que desce do céu e diz: “Eu sou o pai, você é meu filho”.*

*É portanto ele que dizia: “Mate uma cabra, ou uma vaca, estou com fome!”. É por isso que fazem as oferendas.*

*Por esse meio, os Tarahumaras perceberam que havia um Deus, mas nunca esse que aparecia disse que eles iriam ao inferno. Ele dizia somente que eles iriam ao céu quando eles morressem. Era o que eles sabiam, nada além disso.*

*O Tutuguri, eles fazem simplesmente para honrar Deus. Eles oferecem tudo que eles colheram: espigas de milho, feijão vermelho, frutas, todo tipo de semente...*

*Os Tarahumaras somente sabiam que havia um Deus. Um Ser aparecia e lhes fazia ver. Por vezes esse Ser alertava que ia chover, que a pedra do céu iria cair – a pedra do céu: aquilo que chamam granizo. “Dancem o Tutuguri para não ter pedra!”. Então eles dançavam o Tutuguri.*

*Antigamente os Tarahumaras já sabiam que tudo deve morrer. A única coisa ruim disso é que não restaria nem conselho nem ninguém para transmitir. Então eles se matavam uns aos outros. É o que me contaram.*

*Eles não tinham um governo ou algum tipo de autoridade. Eles viviam como animais. Não havia ninguém para avisá-los que matar é ruim. Assim, eles viviam, tranquilos, sem conhecer o pecado.*

*Antigamente os Tarahumaras sabiam somente que eles iriam pro céu quando morressem. Então eles viviam todos tranquilos. Depois, quando chegaram os missionários, muitos já não viviam tranquilos porque tinham medo de ir pro inferno...*

*Por um lado, foi bom que os missionários tenham vindo trazer essa mensagem porque os Tarahumaras se matavam entre eles. Ganhava o mais forte. Não se sabia se iria morrer no dia seguinte ou se viveria bastante tempo. Eles viviam na raiva uns*

dos outros: alguns brigavam porque roubaram sua mulher, o outro porque o ofendiam. Assim, eles desejavam se matar e a raiva era muito forte. Mas eles viviam tranquilos, sem pensar que iriam pro inferno...

*Eles ofereciam tranquilamente a Deus o que Deus ofereceu ao mundo:*

*milho, animais. Eles ofereciam isso porque diziam que os animais vinham de Deus. E também a colheita, o milho, todo tipo de comida. É por isso que os Tarahumaras oferecem essas coisas a Deus.<sup>7</sup>*

7. Voz off de Erasmo Palma em espanhol no nosso filme *Yumari - Tarahumaras 84*.

Pensamento que se aproxima igualmente de *La Science nouvelle* de Jean-Baptiste Vico:

Os antigos Germanos, disse Tacite, escutavam a noite e o sol que passava sobre o mar do ocidente ao oriente; eles afirmavam também que eles viam os deuses. (VICO, 1963, p. 109, tradução livre)

E de Artaud:

É como o esqueleto da frente que regressa, disseram-me os Tarahumaras, do RITO SOMBRIO, A NOITE QUE ANDA SOBRE A NOITE. (ARTAUD, 1971, p. 38, tradução livre)

No entanto, “a verdadeira história dos Tarahumaras”, segundo Erasmo, foi extremamente prudente em relação à questão dos rituais do peiote. Até o dia em que ele nos mostrou uma *raspa* e a utilizou para nos entregar, em *ramuri*, o canto secreto de um xamã:

*Naquele tempo, não havia essa crença. Eu acredito que, no início de tudo, eles vieram da América do Norte: porque é do norte que vieram os Apaches. Foram eles que trouxeram essa crença, porque eles a usavam muito. Foi só depois que passamos a acreditar nessa planta que cresce nas montanhas. A canção diz: **lá, do lado de Santa Rosalia, tem um pico muito bonito, onde fica uma planta de grande poder: essa planta se chama JÍKURI. Mas essa planta tem um chefe, que eles chamam Santo Pollo. É ele que planta esse deus para nos ajudar e ajudar os doentes, para ajudá-los a ir ao céu após a morte.***

*Muitas pessoas da raça indígena possuem essa crença. Eu não sei se é a maioria da população atualmente, mas, segundo me contaram, há muitos entre os Nararachic, Huacherare, Tucherichic. Muitos já foram embora, já deixaram esse mundo. Eles eram, como eles dizem, amarrados ao peiote. Para se livrar, é preciso matar um boi ou uma vaca, fazer uma Râpe, um Ritual do Jíkuri.<sup>8</sup>*

8. Entrevista de R. Carasco com Erasmo Palma em 1987.

Se o Erasmo foi o nosso Mestre admirável pela força de sua fala e nosso iniciador para ir ao encontro dos ritos do Tutuguri, percebemos suas restrições quanto a qualquer ato que implicaria uma crença nos ritos do Ciguri. Sua maneira de nomear os verdadeiros Tarahumaras, sempre examinada pelos Antigos, marca sua distância em relação a Eles: *Ellos. Sólo que oí, bailaban, bailaban... Ellos.* (A única coisa que ouvi, eles dançavam, eles dançavam... Eles).

Foi então em Norogachic que realizamos o primeiro passo de nossa iniciação Tarahumara, a *Rota do Tutuguri*. E só depois que conseguimos enxergar determinados eventos imprecisos, incompreensíveis, como sendo já um envelope até então impensável do pensamento-Ciguri.

Esse impensado aparece na escrita dos *Tarahumaras* de Artaud sob a categoria do *Estranho*. O estranho: aquilo que nós ainda não pensamos, verdadeiro personagem conceitual do pensamento de Artaud, entre filosofia e poesia. Uma política-ética Artaud.

## **DO LADO DE NARARACHIC**

### **Los Matachines**

Entretanto o dia acabava e impôs-se aos meus olhos uma visão.

À minha frente eu tinha a Natividade de Hieronimus Bosch posta por ordem e com a orientação devida, com o velho alpendre de tábuas desconjuntadas à frente do estábulo, as fulgurâncias do Menino-Rei a brilharem à esquerda por entre os animais, aquelas mulheres dispersas, os pastores; e em primeiro plano outros animais a balirem; e à direita os dançarinos-reis. Os reis com as coroas de espelhos na cabeça e aos ombros mantos de púrpura retangulares, no quadro à minha direita como os reis magos de Hieronimus Bosch. (ARTAUD, 1985, p. 40)

Entrei no pensamento Tarahumara um dia e é precisamente em uma manhã de festa. Procurei por muito tempo, sem saber a hora nem o lugar do encontro.

Cheguei numa noite, no coração de um rito, em 12 de dezembro de 1995 (Festa da Guadalupe), já era noite, dez horas da noite. Um grande amigo dos Tarahumaras, antropólogo,

confiou-me essa data em segredo, avisando-me da dificuldade do projeto, do frio no inverno e das condições quase impossíveis de uma iniciação de feitiçaria entre eles.

Fui em direção à igreja, abri a porta e vi o espetáculo da dança de inverno em sua divisão: à direita mulheres e crianças sentadas no chão, à esquerda homens e garotos violinistas. Os *Matachines* dançavam, a música vinha das guitarras e dos passos ressoando no piso dessa igreja com muros pintados de estrelas e sinais, cactos, luas-sóis, animais míticos.

Os passos fortes, os sinos, os sapatos pesados, o som dos maracas dos chefes-dançarinos, tudo criava uma estranha ressonância como se fosse preciso arrancar as forças por debaixo das pedras, as forças cósmicas da própria terra, da *terra-mãe*.

Dito isto, mais do que estranho me pareceu que a terra onde a tradição dos Magos portadores de fogo vive em figuras de pedra, na roupa e nos ritos sagrados dos homens, também seja aquela cujos ruído cheio de cor e vibração grandiosa da natureza lembram com a maior obsessiva intensidade toda uma época que obcecou os Grandes Homens da pintura com sinais idênticos, as mesmas formas, as mesmas luzes, os mesmos segredos. (ARTAUD, 1985, p. 59)

Fui entrando ao lado das mulheres, sentada como elas no mesmo chão. A dança durou a noite toda. Pouco antes do amanhecer, a dança dos *matachines* com penteado alto como dos Reis Magos se encerra, os passos dos dançarinos comandando sempre um fim imediato, o corte brusco da música, fim brutal como uma facada dos matadores (*matachines* significa isso precisamente: matadores, açougueiros).

Assim, dançarinos, músicos, homens e depois mulheres e crianças, todos em fila, iam beijar o ícone da Guadalupe, a lua-*virgem* guardiã das noites de inverno.

Hesitei, logo ficaria sozinha com a minha mochila.

Os homens me olhavam, aguardando uma decisão.

Levantei-me. Entrei no fim da fila das mulheres; beijei a imagem.

Eles gargalhavam. Um bom riso. Visivelmente, eles aguardavam esse gesto.

De manhã, logo após o **primeiro raio de sol**, todos saíram da igreja. Tentei tirar uma fotografia em luz sensível. Os homens-chefes fizeram um sinal negativo, com a mão. Guardei minha câmera.

Fui embora por volta das nove horas da manhã, acompanhada dos meus jovens guias que passaram a noite bebendo e reencontrando parentes desconhecidos.

Os Tarahumaras não me fizeram nenhuma pergunta.

Eu tinha a esperança de que eles não esqueceriam essa mulher solitária. Quando nós retornamos, eles não haviam esquecido.

### **Los Pintos**

Retornamos na primavera de 1995, Régis e eu. Páscoa, *los Pintos* e *los Fariseos*.

Nós tínhamos uma câmera fotográfica. Não filmamos. Simplesmente algumas fotos para mostrar que éramos pessoas de câmera. Procurávamos o Rito do Ciguri e não repetimos as festas de Páscoa. Aqui, elas eram mais violentas e selvagens que aquelas de Norogachic em 1982. A parte sexual e dionisiaca do rito era muito crua. Os combates entre *Fariseos* e *Soldados*, dois a dois, ainda regidos por um terceiro, eram perigosos. Não revimos essas lutas, um corpo a corpo que a partir de então estava proibido, a violência tendo levado à morte.

No entanto, por volta de meio dia, quando as danças terminaram, conversei com a única família de mestiços presente nesse vilarejo (os proprietários da *tienda*, mercadinho de produtos alimentícios) e pedi que me colocassem em contato com aqueles que Artaud nomeou os padres do Ciguri ou feiticeiros do peiote. Foi assim que encontrei aquele que denominamos “o último Xamã”. Germaine Dieterlen, grande antropóloga dos Dogons, me disse, após assistir o filme *Ciguri 96*<sup>9</sup>: “não se deve dizer feiticeiro, é um xamã, quer dizer aquele que tem acesso ao invisível”. Jean Rouch propôs sua voz para a leitura dos textos de Artaud (*Ciguri 98 – A dança do Peiote*<sup>10</sup> e *Ciguri 99 – O último xamã*<sup>11</sup>) após ver esse mesmo filme: “é um bom homem”, disse Rouch a respeito do xamã. Aqui, os xamãs se autodenominam Raspadores. Trata-se de um nome oriundo de um instrumento de

9. Filme realizado em 16mm, preto e branco, 42min., 1996.

10. Filme realizado em 16mm, preto e branco, 42min., 1998.

11. Filme realizado em 16mm, colorido, 65min., 1999.

madeira, a Raspa (pequena cabaça, arco de madeira de origem entalhada e pau), que é o instrumento sagrado do rito deles e o **próprio nome do rito**, Rito do Ciguri, nome espanhol do Jíkuri. No ténue e inimitável H aspirado dessa língua exclusivamente oral, a pronúncia Tarahumara *Jíkuri* é Híkuli.

## Una Muestra

Em novembro de 95, quando chegamos ao encontro previamente programado durante a última festa de Páscoa, em abril, com os dois xamãs do peiote, Patrocínio e Ceverico, o primeiro xamã, Patrocínio, havia morrido há somente quinze dias. Os rituais de funeral deveriam ocorrer no fim de novembro, após a nossa partida. Não estava previsto outro Ciguri durante nossa estadia. Todavia, diante do nosso desespero, o xamã Ceverico concordou em fazer uma *mostra (una muestra)*, uma cerimônia “em branco” do rito do Ciguri, no círculo sagrado reservado aos ritos, não muito longe de sua casa. Ele veio nos avisar, em seguida, que haveria uma *cura (una curación)* de um homem e de seu filho, um rito de cura pelo Bakánowa, planta alucinógena com propriedades análogas às do Ciguri, cujo interesse é de poder ser utilizada o ano todo, enquanto que o Ciguri (o peiote) só pode ser utilizado durante o inverno, segundo o rito Tarahumara. Nós chegamos portanto **muito cedo**.

Por sorte, fomos convidados a um suntuoso *Yumari* – rito nativo, pré-colombiano, cuja forma global é a mesma do *Tutuguri*, mas é um rito de agradecimento ao deus, enquanto que o *Tutuguri* é um rito de pedido (de chuva, de sol, de saúde etc...). Tratava-se de um rito após a recente recolta do milho. Aparentemente a recolta havia sido excelente para o nosso anfitrião, Felipe.

O rito foi precedido, durante a tarde, pelo sacrifício de um touro, que tivemos autorização de filmar (cena de abertura do filme *Ciguri 98*). O *Yumari* aconteceu do pôr-do-sol à aurora, no esplendor da noite de Outono. Uma centena de convidados dançou, até a embriaguez, nos ritmos extáticos dos instrumentos de percussão, sinos, guitarras, ruídos de passos sobre a terra batida. Dançaram até o jantar sagrado de carne e fígado do touro à meia-noite. Após essa pausa, eles dançaram novamente até o amanhecer, rodopiando, formando espirais, cada vez mais acelerados, até parar subitamente, esgotados pelo cansaço.

## O estranho rito da faca

Cedo da manhã, retornam a dançar, com um estranho ritual, o *Rito da faca*, como se a dança da madrugada fosse uma passagem necessária da madrugada à aurora, a abertura do rito da faca propriamente dito. Nós nunca havíamos visto, até então, um rito assim (nem o sacrifício do touro) durante nossa Rota do Tutuguri. A faca era a mesma usada por Ceverico durante o sacrifício do touro, do qual ele foi o executor: ele cortou com muita precisão a veia jugular, o sangue jorrou e foi logo recolhido em cuias pelos homens, sem derramar ou deixar pingar uma única gota no chão.

O padre do rito da faca operava através de sinais estranhos: cruz na ponta da faca sobre a área do *Yumari*, diante do altar de oferendas, semicírculo no ar, enquanto que os outros *cantadores* (padres do *Tutugury-Yumari*) agitavam ritualmente suas *sonajas*, indo e vindo no eixo do altar, as duas cruzes cobertas, uma de branco e a outra de vermelho, e a alavanca sobre a qual estavam presos os chifres do touro.

Durante uma fase desse ritual, sempre dirigido pelo padre da faca, um jovem garoto, quase uma criança, segurava os chifres do touro ainda sangrando, e apresentava ritualmente suas pontas no quadril de cada um dos participantes, logo após receberem as *cucharitas* (três pequenas colheres de *bakánowa* e três do “contra-feitiço” que os padres *Tutuguri* dão aos participantes) e as pulverizações de água no rosto dos assistentes.

E ao longo de uma noite inteira é que os feiticeiros voltam a estabelecer as relações perdidas, com gestos triangulares que cortam estranhamente as perspectivas do ar. (ARTAUD, 1985, p. 42)

Particpei do rito da água, pancadas na cabeça, essa espécie de cura mútua que ali se dá, e em abluções desmesuradas. Enquanto me aspergiam de água pronunciaram estranhas palavras por cima de mim; depois aspergiram-se nervosamente uns aos outros, porque a mistura de álcool de milho e Peiote começava a enlouquecê-los. (ARTAUD, 1985, p. 44)

A acuidade de todos era impressionante. Mais impressionante ainda era o rigor da *mise en scène* do ritual coletivo. A sensação era de um grande rito de barbárie (no sentido da barbárie pasoliniana).

Ceverico, responsável pelo sacrifício no dia anterior, estava ao lado dos *cantadores*, sua função particular era de estar lá, ao lado deles, em uma atitude e uma expressão de concentração e de respeito tão singulares que sua postura acrescentava mais ainda a impressão de sagrado da cena.

Nós encontramos ainda hoje o vestígio desse gládio do “*Mestre de todas as coisas*”, a própria abertura da rota do Tutuguri segundo Antonin Artaud:

Num domingo de manhã é que o velho chefe índio me abriu a consciência com um golpe de gládio entre o baço e o coração: “Tem confiança, disse ele, não tenhas medo que não vou fazer-te nenhum mal” e recuou muito depressa três ou quatro passos e descreveu no ar um círculo com o gládio agarrado pelo punho para trás, como se quisesse exterminar-me. Se a ponta do gládio me tocou a pele foi de raspão e só me fez deitar uma minúscula gota de sangue. Não senti nenhuma dor mas tive realmente a sensação de acordar a uma coisa para a qual eu estava até ali mal-nascido e orientado de errada forma, cheio de uma luz que eu nunca tinha possuído. (ARTAUD, 1985, p. 12)

Depois foi obsceno, uma paródia de sodomia feita por um dançarino jovem, imitando ostensivamente uma cena homossexual, munido dos chifres do touro que ele apresentava em suas costas na fila dos dançarinos. O escárnio era tão visível que todos riam francamente, homens, mulheres, adolescentes e crianças. Assim, diante desse sucesso, a paródia se transforma em uma admirável dança erótica, cuja virtuosidade e beleza revelavam mais da arte do que a grosseria precedente. Entramos no abjeto, a transgressão inominável no sagrado. [O obsceno faria realmente parte desse rito que nunca havíamos visto? Em todo caso, permaneci *absorvida* por esse *Yumari* da madrugada e não sei ainda o quê, naquele dia, relevava do puro *Yumari* dado por Felipe, sacrificando-o, em agradecimento por sua recolta de milho, e o quê poderia relevar das premissas do *Jikuri*, caso este exija o sacrifício de um touro, e caso Felipe, que oferecia a festa em um prodigioso potlach, com uma centena de convidados, ocupasse o lugar do extraordinário assistente (*ayudante*) de Ceverico no rito do *Jikuri*].

No entanto o estranhamento do rito da faca permanece forte. Foi somente depois, durante nossas últimas viagens, que fomos capazes de perceber as funções múltiplas (e mágicas) do

rito da faca como um rito de passagem entre o rito do Tutuguri e o rito do Ciguri, porta de entrada necessária a toda iniciação, rito solar do Tutuguri e rito noturno do Jíkuri. Como se o rito operasse de forma muito rápida, em uma espécie de aceleração, salto fulgurante entre os ritos do Tutuguri e os ritos de aniquilamento e de reagrupamento do Jíkuri.

### **Uma questão de feitiço**

Fomos convidados por uma amiga mestiça ao Tutuguri que ela oferecia em suas terras, em 8 de dezembro de 1999. Ela, seu marido, sua sogra, seus filhos e netos são os únicos mestiços do país *Jíkuri*. A mãe de seu marido, uma velha senhora legendária de 90 anos, vive sozinha numa insólita construção jesuíta num vale ao qual só há acesso por uma “escada” cavada dentro de uma falésia rochosa.

Não pegamos a câmera, nem o gravador, com receio da atitude dos Tarahumaras, pouco susceptíveis a se submeter aos pedidos de um proprietário mestiço. Ora, foi nesse mesmo vale que vimos o mais belo rito da faca já visto, durante uma festa extremamente alcoolizada de alguns Tarahumaras que já haviam trabalhado nos Estados Unidos. O rito mais completo em todo caso. Após a noite, após a bebedeira, o sol se levanta e os homens deixam a embriaguez para realizar uma dança em torno das cruzes do Tutuguri, uma dança inspirada, na qual eles podiam clamar “deus está conosco”. No entusiasmo e impulso de uma dança endiabrada, o rito reencontrado sucede um magnífico rito da faca, durante o qual o mais louco entre os homens embriagados recebeu a função do rito da faca.

O homem traçava linhas solares no chão, tendo a cruz como centro, criando para cada espectador imóvel, em pé, um verdadeiro raio de sol: um desenho próprio aos homens, um outro próprio às mulheres, homens à esquerda do círculo, mulheres à direita; poderíamos chamar sol hermafrodita.

Após a embriaguez da noite, os delírios da madrugada, a dança-transe existia. A festa termina com essa magnífica escritura na própria terra, sol-terra, fogo do céu e linhas masculinas e femininas, homem e mulher.

Partimos com grande entusiasmo após esse momento extraordinário, guardando dessa noite somente essa lembrança do nascimento hieroglífico de um Novo Sol, de uma nova aurora.

*E então o sol se posicionou.*

*Ganhou forma no sistema celeste. De repente como que tomou o centro numa explosão formidável. (ARTAUD, 1985, p. 53)*

Alguns dias depois, Ceverico dá em sua própria casa o Yumari conhecido como Simon (seu filho). O altar continha as duas cruzes habituais e uma pequena cruz de ervas: o rito do agradecimento se juntava ao rito de cura dos animais. O xamã conduziu ele mesmo o rito da faca, diante do pânico dos participantes já dominados pelo álcool e esquecidos, pelo visto, das figuras desse antigo ritual.

*– Porque se usa a faca no Yumari? Qual a crença desse ritual? Ceverico me envia ao seu irmão, a quem eu perguntava novamente o sentido desse ritual.*

*– É uma espécie de Limpia para afastar os pesadelos: um doente vem encontrar um Raspador, ele tem sonhos pesados (pesadillas) e são esses sonhos que anunciam a doença: alguém quer o seu mal e o mantém amarrado (agarrado).*

*Ceverico confirma.*

*– Como dissemos, é um costume muito antigo. Sim, a faca está lá para impedir de ser capturado, retido por um outro...*

O rito da faca, desta vez, se orientava para o lado das práticas de feitiçaria. Como se o xamã evitasse esse tipo de questão reveladora de um outro aspecto do Jíkuri, sobre o qual só se fala com a voz baixa.

Ainda hoje, todo os rituais do Jíkuri que assistimos comportam uma fase preparatória de dois espelhos rigorosamente colocados pelo assistente (*ayudante*) no eixo de visão do Raspador:

*Os espelhos são necessários para ver. Se o espelho é claro, límpido, se não há nada, significa que o trabalho é bom. Os espelhos são necessários para ver se alguém faz mal a outra pessoa. É lá que podemos ver se uma pessoa foi amarrada por outra... Aqui, em Tarahumar, há uma palavra: su-kú-ru-a-me, l'hechicero, o feitiçeiro. Percebemos que um homem está enfeitado porque tem um outro que faz o mal. É pra ver isso que há o espelho, pra ver isso... Quando não vemos nada, significa que está tudo bem, o trabalho é bom.<sup>12</sup>*

**12.** Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 11/02/1997.

Inerte, como a terra mais as suas rochas podem sê-lo – e tantas fendas a correrem pelas camadas sedimentares sobrepostas. Friável eu estava, por certo, não aos bocados mas inteiro. Depois do meu primeiro contato com esta montanha terrível que levantou contra mim barreiras, tenho a certeza, capazes de me impedirem de entrar. E depois de chegar lá

acima, o sobrenatural já não me pareceu qualquer coisa de tão extraordinário que eu não pudesse dizer que não fui, no sentido literal do termo, enfeitado. (ARTAUD, 1985, p. 37)

Assim se declina, na língua de Artaud, desde 1936-37, a categoria fundamental de feitiço, ainda sob o signo da magia, do fantástico, antes de se transformar no delírio sombrio do feitiço, o grande delírio mundial, um caso de feitiço para o qual “falta uma palavra”, segundo os relatos do último Artaud:

*Enfeitam, a massa enfeitada, os indivíduos enfeitam.  
Todo mundo sabe. Ninguém diz uma palavra.* (ARTAUD, 1994, p. 9, tradução livre)

*Aqui me falta uma palavra que me faltou na minha vida a cada vez que quis acusar uma determinada coisa.* (ARTAUD, 1994, p. 54, tradução livre)

## O PENSAMENTO-CIGURI

### Evento-Jíkuri

Durante nossa viagem no meio do Outono de 95, nós não conseguimos assistir ao Rito noturno do *Jíkuri* propriamente dito, mas somente um outro sacrifício do touro e a festa do Yumari, uma *curación* com *bakánowa*, aquela de um homem e seu filho. O rito do *bakánowa* é um rito diurno (acaba pouco antes do pôr-do-sol) e se pratica o ano todo.

Retornamos, em abril de 96. Logo no dia em que chegamos na casa de Ceverico, ele disse: *A última Râpe acontecerá essa noite... Dessa vez a sorte está do vosso lado.* Foi no fim da tarde. Em pânico, organizamos a filmagem da noite, a filmagem da *Ultima Raspa de noche*, o último dos rituais do *Jíkuri* desse inverno 95-96 na casa de Felipe, o *ayudante* de Ceverico. Ou seja, no mesmo lugar onde havíamos filmado o Yumari.

Vimos, no coração da noite, a cure de uma mulher jovem com a perna doente: ela caminhava com muita dificuldade. O peiote foi esmagado sobre a *metate* de pedra por um jovem aprendiz-assistente do *Jíkuri*, ajudante de Felipe, que atuava dessa vez como *ayudante* de Ceverico (como nos ritos do *bakánowa*) e não somente enquanto anfitrião da festa do Yumari do Outono.

No entanto, a luz da fogueira de palha era insuficiente, não víamos quase nada atrás da câmera e embora tivéssemos uma película sensível, o material filmado nessa noite foi inutilizável. Nenhum proveito.

Retornamos na metade de fevereiro de 97, seguindo os conselhos de Ceverico: *nessa época, começa a esquentar (calientito). Antes, nem vale a pena. Temos neve, muito frio. Não tem quase nenhum Jíkuri.* O espanhol de Ceverico me enganou com essa afirmação: *calientito* significa simplesmente *um pouco quente, começa a esquentar...* Uma onda de frio e de morte reinava sobre a Sierra Madre.

Assim, sem saber, começamos a aprendizagem desse outro tempo que envolve o evento-*Jíkuri*. Nossa iniciação cinematográfica nos fez ultrapassar, etapa por etapa, na ordem, testes do *Jíkuri*: a paciência, resistência do corpo e do pensamento. Nosso desejo de filmar era tão grande, fazer esse filme era uma necessidade tão vital, nós estávamos tão imersos na ideia de *ir até onde nenhum branco jamais havia ido* que Ceverico me fez passar pela primeira etapa da Iniciação, na manhã seguinte à noite do furacão.

## **A noite do furacão**

Dessa vez, foi possível prever uma fogueira de coníferas, muito clara, com a ajuda de Felipe, durante toda a noite, graças à sua atividade infatigável, à sua atenção ininterrupta. Os poucos convidados que puderam vir – Ilário, o mestre da casa (o doente sacrificado para quem e por quem a *curación* se dava), dois jovens iniciantes (uma garota, sobrinha de Ceverico, e um garoto bem jovem, neto de Felipe, o mesmo que apresentava aos assistentes os chifres do touro durante a dança da faca em 95), Ceverico, Régis Hébraud e eu – não teríamos aguentado sem a energia quase diabólica de Felipe.

Porém, nós trabalhamos, Ceverico no trabalho do *Sueño*, Felipe na preparação da *curación* e da *iniciación*, nós na filmagem. Os planos no estilo de Georges de La Tour, com uma luz vermelha de Natividade, foram arrancados dessa noite em que o fantástico funciona sobre condições limites de sobrevivência. Protegidos na faixa de pedras por trás da qual se inscrevia o círculo do *Jíkuri*, um vento infernal dava vontade de dormir de frio, de se deixar

morrer. Por qual audácia eu enquadrei de corpo inteiro a jovem iniciante Tarahumara, por quais forças de vida nós estávamos tão conectados uns aos outros?

No fim da noite, de repente, o vento se acalma. Ceverico e Felipe, alegres, felizes, olhavam para o céu: o cometa Halley e a estrela da manhã.

Depois nós assistimos à iniciação dos jovens.

De repente, Ceverico fez sinal ao Felipe para me colocar no círculo dos iniciantes.

Fiz um primeiro passo na iniciação *Jíkuri*.

Durante essa primeira iniciação, iniciação princípio, recebi um dom dos deuses: “*Vi milhares de deuses. Recebi o dom surpreendente...*”. Para mim, foi um dom mais ordinário. Eu diria: eu vi o ar, a atmosfera, sua luz transparente, seus seres minúsculos em forma movimentada, vibrante, repetição de poliedros contínua, até o infinito. Uma visão sem quadro, sem borda, sem nenhum limite no seu tecido, sem continuidade absoluta, vibrante, imperceptivelmente viva, matéria construtiva, constituinte do ar, água solar, matéria-movimento, água-luz, matéria-prima. Matéria-luz minúscula, habitável, princípio da vida, eminentemente habitável, sem outra forma e outro sujeito além da miríada de poliedros transparentes, esse meio no qual eu estava, profundo, movendo como uma pura luz móvel, quase aquático e todavia sem água, advir-luz, advir-matéria original, gasosa e benéfica, viva, vida-princípio, potência infinita de um mundo imanente.

## **Iniciação**

*Uma iniciação não se pede:* foi a voz do xamã; ela designava a possibilidade de uma iniciação. Eu nunca havia pedido, nem mesmo cogitado que seria possível para mim, branca, uma mulher. Mas quem é “eu” para eles, para ele, o xamã?

*Se quiser, retorna pra cá, pra minha casa, nós faremos as outras etapas de iniciação. Tu fizeste um primeiro passo, tu é uma mulher; a regra Tarahumara é quatro para as mulheres, três para os homens. Venha, eu te mostrarei a segunda. Nós faremos aqui mesmo. (Ele indica o círculo sagrado do Jíkuri, perto de sua casa, no silêncio da floresta e das rochas, que é o seu lugar de trabalho).*

Essas foram as palavras de despedida.

Assim, descobri que a noite do furacão foi para mim o primeiro passo de iniciação cinematográfica no *Jíkuri*.

A qual necessidade ele obedece ao me propor fazer algo que eu não sabia que era, segundo sua tradição, um primeiro passo? Por que me propor, apesar de eu não ter pedido nada, um segundo passo, no momento em que partíamos?

Qual a necessidade de transmitir um pensamento que não nos pertence, nem a ele, tampouco a mim, sobretudo a mim: o pensamento-*Jíkuri*, o próprio pensamento Tarahumara, aquele do povo Tarahumara que ele sabe, atualmente, ameaçado:

*Há aqueles que acreditam e aqueles que questionam. Há aqueles que dizem que nós somos não-iniciados. É uma grande mentira. Eles riem de mim, me acham ignorante. Nós não somos todos iguais, há pessoas novas, modernas, que não acreditam em nada, aqueles que dizem que eu não trabalho bem. É assim. Mas a crença não se perde. É só como se travassem a força, alguma coisa assim.*

Assim começa a Iniciação. Ela já havia começado antes. Na verdade, a própria presença do xamã era o começo, a atenção com a qual ele observava a minha escuta, meu olhar. Caminhar, acompanhá-lo em direção à grotta dos Apaches ou no caminho íngreme para chegar no penhasco de rochas onde surgiam os lugares de Gloria,<sup>13</sup> sem aviso, sem projeto, passando ao lado e deixando-o com negligência para ir na casa de madeira ainda em pé, após a oferta de *pinole* e de *tortillas*: “é uma das netas de Gloria”... como um mestre, ele escutava, como se não fosse grande coisa.

Aprendi a decifrar seus sobressaltos repentinos: “Eh!” enquanto eu pensava estar dizendo uma tolice, ele rompia o fluxo tranquilo de sua locução corriqueira com essa espécie de grito inesperado: “Como? O que você diz? Como você sabe?”, como se eu tocasse um assunto vivo. Assim, quando perguntei se *Jíkuri* era a sua cópia, ele teve aquela comoção de corpo inteiro: “como você faz para descobrir isso, tocar nisso?”.

## Potência da palavra

Foi essencialmente através dos **nossos diálogos** que comecei a poder entender o pensamento do último xamã. Era um pensamento inquieto, uma intranquilidade essencial ao pensamento que habitava

13. Gloria foi o *raspador* do qual ele foi assistente e que ele situa no topo de sua linhagem xamânica.

sua fala como minhas próprias questões. O diálogo não pertencia mais nem a um nem ao outro, nem a ele nem a mim, nem como sujeitos nem como pessoas. Sem dúvida, nós atingimos aquilo que havíamos buscado separadamente: um **outro pensamento**, numa espécie de tremor comum, de inquietude, de ausência de certeza. Um pensamento vacilante cuja palavra em ato era, de alguma forma, criança; a própria experiência de um pensamento da aurora que nos atravessava somente por dentro e pela **pesquisa das palavras, as palavras mais justas para passar um pensamento, seu movimento mesmo, incessantemente relançado**. Ao gaguejar-tropeçar assim em uma língua estrangeira, ao falar a língua estrangeira comum a nós dois (espanhol), a pobreza da língua que dispúnhamos produzia em sua carência inicial um encontro do pensamento, como se as palavras elementares recomeçassem elas próprias a pensar, oscilassem até encontrar um equilíbrio entre os dois interlocutores, recaindo de alguma forma sobre um pequeno pedaço preciso, a exatidão de uma palavra audível para os dois em diálogo. Novo equilíbrio, precário, mas existente. Esse súbito questionamento de toda palavra dita ou por dizer, essa hesitação fundamental na escolha da expressão, dava o charme extraordinário do encontro: o prazer dessa possibilidade de pensar, de dizer, de falar.

Assim, quando o xamã encontrou a expressão *trabajar con el sudor* (trabalhar com o suor), a felicidade do achado nos fez morrer de rir. Nós falávamos a mesma língua, a língua do afeto. O gosto das palavras:

*Havia um pequeno pedaço de terra, com árvores, numerosas frutas. Então eles começaram a comer essa maçã e em seguida trabajar con el sudor.*

O humor:

*Dos Apaches eu não sei nada, nunca os vi, sei somente o que meu pai me contou... o que contaram pra ele.*

14. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 28/04/2000 em *Cueva des Apaches*.

*As crianças, dizem que eles comem as crianças, é o que dizem! Quando temos fome, comemos o que encontramos! (risos).<sup>14</sup>*

Assim, o momento no qual a descrição do sacrifício do touro – descrição de admirável sobriedade e de precisão quase técnica – salta, em uma descontinuidade de tom, para a produção de um pensamento xamânico extremamente poético e desigual:

*Você viu quando nós sacrificamos o touro, durante o Yumari, na casa de Felipe. É melhor que o sangue escorra de uma só vez. Se o sangue não escorre, o touro não morre. Sim, é difícil segurar a pata do outro lado para que ele não sofra muito. Atualmente, eu não faço mais. Eu peço pro meu irmão fazer... No entanto, não é o trabalho do Raspador, todo mundo pode fazer esse trabalho desde que saiba fazê-lo. Não ter medo que seja rápido. Alguns têm medo e tremem segurando a faca.*

*O sacrifício animal, como dizer, é para mim como caminhar com deus: nós o matamos e o comemos... é uma forma de retornar a deus aquilo que ele nos deu.<sup>15</sup>*

15. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 04/05/2000 em *Cueva de Gloria*.

No entanto, as mais belas páginas dessa experiência Tarahumara são aquelas nas quais o xamã nos conta sua iniciação pelo mestre Gloria. A aprendizagem do *sueño* primeiro, sua cultura cotidiana ao longo dos anos, a experiência da solidão durante a aprendizagem. Gloria não diz nada, não ensina nada. Nada além de sua visão, visão de Gloria sobre o poder do outro, do assistente, que testa seu potencial de ver o invisível. Se voltando ele mesmo a esse poder, pelo outro. O mestre não diz nada, somente uma vez:

*Não, não foi Gloria que me aconselhou a virar Raspador; não é ele que me diz o meu poder de ver, el poder de ver. Não, ele não me disse nada. Mas como eu tinha aquele saber, aquela ideia, ele me disse para começar a trabalhar segundo esse modo. Como eu gostava daquilo, eu comecei. Eu pensava: vou trabalhar segundo esse modo. E como não tinha ninguém, ele me disse: Comece, porque você já sabe.<sup>16</sup>*

16. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 18/04/2000 perto do *Fragmento da casa de infância*.

A iniciação não é um ensinamento, mas uma busca rigorosa que todo homem pode intentar desde que tenha a paciência do trabalho de ver.

De viagem em viagem, fiquei muito surpresa com o fato dele guardar tão bem na memória as nossas questões precedentes: “Mas isso eu já te disse, não? ...”. O mito me foi transmitido pela pura palavra, tanto a palavra livre (por vezes fazia anotações) quanto a palavra-cinema; os aparelhos de gravação tinham direito a um ritual mais solene: decidir o lugar alguns dias antes, sempre sagrado, aquele dos ritos anteriores do *Jikuri*, espaços rituais de cura ou de ritos dos mortos: uma barra sobre uma árvore, a *metate* tendo servido para amassar o peiete, os vestígios do fogo permanecem lá, intocáveis, no círculo do ritual...

Assim avançamos passo a passo no espaço do ritual, o lugar mesmo onde um dia esteve presente *Jíkuri*, do deus vindo recolher suas oferendas, guardando vestígio de sua presença.

Todavia, em conversas mais rotineiras, ele cultivava ao mesmo tempo o silêncio da hora (pôr-do-sol e espera da chuva) e a palavra-diálogo. Ele olhava longe, escutava os pequenos ruídos, a música do silêncio. Raramente interrompia essa atenção ao minúsculo, às sensações infinitesimais, para me mostrar um desses micro-eventos: “*lá, tá vendo lá, se move, um cavalo... não... talvez uma cabra... ela se distancia do curral...*”. Percebi então que essa atitude era uma verdadeira estratégia, uma economia de energias restituindo as forças do silêncio na concentração da palavra a ser gravada no próximo dia.

Enfim, a palavra foi reservada ao sagrado.

*O sagrado, seja minha palavra.* (Hölderlin)

## **O Canto do Jíkuri**

Aqui me falta uma palavra para descrever a entrada na experiência Tarahumara. Ao mesmo tempo aquém e além, o ato da fala pelo diálogo (*platicar, colocar*). O diálogo iniciático é a mesma coisa (*lo mismo*) que o diálogo com *Jíkuri*. Simultaneamente o mesmo e à parte: justaposição que se repete incansavelmente na palavra-diálogo com o xamã. Porque o diálogo se efetua ritualmente, essencialmente na potência superior do canto: o Canto do Ralador, canto do *Jíkuri* onde se produz a convocação, o chamado e o encontro do xamã e de *Jíkuri*, em um duplo e indivisível transformar: transformar-se Homem de deus, transformar-se Homem do homem. O Homem encarnado, segundo as palavras de Artaud:

Os Primogênitos de uma humanidade ainda em gênese deviam comportar-se assim quando o espírito d'O HOMEM INCRIADO se erguia em trovada e chamava acima do mundo com o ventre aberto, assim deviam orar os esqueletos das catacumbas a quem O HOMEM em pessoa, diz-se nos livros, aparecia. (ARTAUD, 1985, p. 14)

*O canto do Jíkuri atravessa o Raspador, e o canto, por outro lado, atravessa Jíkuri. É a mesma coisa para mim, o Raspador, e para ele, Jíkuri.*

*O canto do Jíkuri conta sua história, de onde ele vem.  
Lá, onde fica o Jíkuri, eles vêm de lá, do cerro Carmago, do cerro  
Lobo. Eles vêm de Julimo, San Diego, desse lado de lá...  
Por lá, desse lado lá, passa aquele que vai lhe procurar.  
Assim, quando eu canto, eu digo de onde ele vem, se ele realmente  
passou por lá, San Diego ou o Rio Concho, o cerro Lobo ou o cerro  
Camargo.  
Eu digo que é esse o caminho, quando nós fomos procurar Jíkuri.  
É de lá que nós viemos, nós fomos até lá a pé.<sup>17</sup>*

17. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 11/02/1997.

## El Sueño

No entanto, o Estranho só fazia aumentar para mim, diante dessas explicações que, longe de apagarem as dobras de uma incompreensão branca inicial, aumentavam o mistério desse poder do Canto: reiterar a viagem iniciática que o constituía como Raspador em uma espécie de assinatura, de sinal de re-conhecimento, por essa geografia mítica do *Sueño*, essa determinação do lugar do chamado, do lugar do encontro. Não sou eu, Ceverico, que te convida, mas esse Sonho no qual eu trabalho Contigo, *Jíkuri*, esse outro plano do pensamento no qual eu não sou Eu, mas um Outro, esse **trabalho do pensamento** (*el Sueño es un trabajo del pensamiento*) que é o Sonho, que eu não posso continuar sem Ti, *Jíkuri*, que eu ousou nomear só em voz baixa, não porque tenho medo, mas por conta desse terror sagrado que é o meu reconhecimento, infinito, meu transe.

*Acontece que, voltando pra casa, eu não sei porque, sei lá, eu sonho que estou matando uma cabra, ou qualquer outra coisa, uma galinha... Depois, alguém vem me consultar e aí sim eu me determino.  
Eu digo: ele quer que tu entregues a Deus o que ele te deixou, é o que ele pede pra ele. Teu sonho é desse tipo. Assim, informando o que o outro sonhou, sim, eu posso dizer: assim se apresentam as coisas, começa por matar uma cabra ou qualquer outro animal. Sim, diz ele, vou fazê-lo.<sup>18</sup>*

18. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 04/05/2000 em *Cueva de Gloria*.

Surge aqui, no jogo múltiplo da categoria do estranho, declinando de alguma forma toda a etimologia da palavra (O Estranho, o outro em sua alteridade e sua separação cultural), um outro personagem conceitual: o *Sueño*, esse estado do pensamento, esse trabalho de separação entre aquilo que é de si e aquilo que é do outro, aquilo que é do infinito e aquilo que é do fim, esses princípios que, “*como os golfinhos, assim que mostram*

19. “De fato, ninguém até então determinou o que pode o corpo... Porque ninguém, até então, não conheceu a estrutura do corpo”. (SPINOZA apud DELEUZE, 1968, p. 198, nota 4, tradução livre).

a cabeça apressam-se a voltar à escuridão das águas” (ARTAUD, 1999, p. 49), êxtase, sair fora de si do sujeito, até criar um ser fantástico que é o Sonho-Jíkuri, Homem encarnado, colocar a questão do corpo, o que pode um corpo.<sup>19</sup>

Um europeu nunca aceitaria imaginar que o que sentiu e percebeu no seu corpo, que a emoção que o abalou, que a estranha ideia que acaba de ter e que o entusiasmou pela sua beleza, não é ideia sua, e que um outro sentiu e viveu tudo isso no seu próprio corpo; ou então, ele se consideraria louco e haveria quem tentasse dizer que ele virou um alienado. O Tarahumara, pelo contrário, distingue sistematicamente entre o que é seu e do Outro, tudo aquilo que pensa, sente e produz. Mas a diferença entre um alienado e ele é que a sua consciência pessoal se enriqueceu nesse trabalho de separação e de distribuição interna ao qual o Peiote lhe conduziu, e reforçou a sua vontade. Se ao que parece ele sabe bem melhor aquilo que não é do que realmente é, em contrapartida sabe aquilo que é e quem é muito melhor do que nós próprios sabemos o que somos e queremos. “Em todo homem, diz ele, há um velho reflexo de Deus onde podemos contemplar ainda a imagem desta força de infinito que um dia nos atirou para uma alma e a esta alma para um corpo, e à imagem desta força é que o Peiote nos levou, porque Ciguri nos chama a ela”. (ARTAUD, 1971, p. 19-20, tradução livre)

## A questão do corpo

Se conto e reconstruo, posteriormente, meu encontro com o xamã, a verdadeira iniciação que recebi, a questão do corpo (ou melhor, dos corpos) se auto-impõe: O que queres? Ver, eu quero ver. Entrar naquilo que tu vês enquanto xamã. Qual é esse *Sueño* do qual tu tens o poder? Todo Tarahumara pratica o *Sueño*, mas não todos têm o *gosto de ver, essa ideia*: a potência encarnada do ver. Primeiramente, enquanto Raspador, eu vejo o corpo, os corpos doentes do Jíkuri, você diz:

*Primeiramente, ver, ver o que tem o doente, como a doença está avançando, o que tem aquele que estamos tratando. Eu o vejo, sim, como uma marca, como aqui, sobre minha roupa, com a exceção que... é mais vasto, é um pouco mais sombrio também, e vejo a paisagem, como vejo aqui, a mesma coisa... Vejo como eu vejo nesse momento, mas ele, vejo-o modificado, como no sueño, sim.*<sup>20</sup>

20. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 19/04/2000 perto da *Cueva de Mariano*.

*Os Raspadores, os cantores de Ciguri, pensam assim: se estamos em boa saúde, nós o vemos, o sueño vê. Se podemos curar alguém, ou se é impossível, como fazer a luta, o sueño vê. É a*

*nossa crença: por exemplo, o homem tem três saúdes e a mulher quatro. Então, se lhe sobra duas saúdes, pode-se aliviar o mal, mas se lhe resta somente uma saúde, dificilmente se consegue.*<sup>21</sup>

21. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 11/02/1997.

O poder do *sueño* é de ver esse outro corpo, invisível para a maioria. Ora, esse poder só existe naqueles e para aqueles que carregam o saber de curar um outro corpo, pelo encontro com Aqueles que lhe possuem, *Jíkuri*. É meu o dever, enquanto *Raspador*, de **trabalhar** ao encontro dos corpos, do corpo dos doentes do *Jíkuri* e do *Jíkuri* ele mesmo, porque *Jíkuri* é um corpo, um outro corpo que nós devemos conhecer, aprender a ver, pelo *sueño*, o trabalho de ver. É um trabalho ao mesmo tempo ordinário e extraordinário:

*Jíkuri é um pouco à parte: quando vamos fazer a Raspa, é preciso sonhar, praticar o sonho primeiro, e Lhe dizer onde aconteceu a Raspa. É por isso que aqueles que convidam chegam antes. Tudo que concerne ao lugar, de qual lado, de maneira que eu o conheça bem. É necessário já ter um lugar, um espaço, para indicar ao Jíkuri, é necessário chegar em um lugar onde tudo já está preparado. Sim, eu o vejo quando ele chega e quando ele recolhe a oferenda, a carne e tudo que damos pra ele.*

*Ele me fala: kuiraba! E se Ele está contente: kuiraba! Kuerate suco. Seja feliz. E então, Ele recolhe a oferenda. Ele a recolhe como Ele a recolhe, ele mesmo! Ele não pega tudo! Quer dizer, ele não nos deixará nada! Kuirá, bom dia, Saudações à luz do dia!*<sup>22</sup>

22. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 18/04/2000, perto do Fragmento da casa de infância.

## A velocidade infinita

O problema principal é o do pensamento, essa *velocidade infinita do pensamento* que o Índio Tarahumara faz da experiência cotidiana, e que a planta do *Jíkuri* talvez seja o revelador, a experimentação ritual.

De Epicuro a Espinosa (o prodigioso livro V..), de Espinosa a Michaux, o problema do pensamento é a velocidade infinita, mas esta precisa de um meio que se mova em si mesmo infinitamente, o plano, o vazio, o horizonte. É necessário a elasticidade do conceito, mas também a fluidez do meio. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 15)

A força do pensamento Tarahumara se dá na imbricação da questão do corpo e do problema do pensamento. O privilégio do pensamento Tarahumara nessa nova definição do Homem é a

experiência como nativa do Infinito. Pelo *Jíkuri*, o Tarahumara faz a experiência do corpo e a do infinito do pensamento. Os nervos, em um tornar-se planta que se abre por sua vez a um tornar-se Homem: uma experiência do infinito, velocidades infinitas do pensamento, a própria experiência de *Jíkuri*.

Para conhecer bem o Peiole fiquei mais um dia ou dois com os Tarahumaras (...) Mas não se chega lá sem atravessar uma formidável dor e angústia, só depois disso nos sentimos como que revirados e *recaídos* do outro lado das coisas e sem mais compreender o mundo que acabamos de deixar.

Digo: *recaídos* do outro lado das coisas, e como se através de uma terrível força nos *restituíssem* àquilo que do outro lado existe. Já não sentimos o corpo que acabamos de deixar e nos segurava dentro dos seus limites, mas em contrapartida sentimo-nos muito mais felizes por pertencer mais ao ilimitado do que a nós próprios, pois da cabeça desse ilimitado, o Infinito, compreendemos que saiu aquilo que era nós próprios e chegou a altura de vê-lo. Parece que estamos dentro de uma onda gasosa e de todo o lado se liberta uma imparável crepitação. Coisas como que saídas do que era o nosso baço, o nosso fígado, o nosso coração ou os nossos pulmões, incansavelmente se libertam e rebentam neste ar que hesita entre gás e água mas parece chamar a si as coisas e dar-lhes ordem para se reagruparem. (ARTAUD, 1985, p. 23-24)

A questão do ilimitado, do Infinito, é certamente a entrada régia do problema do pensamento, da velocidade infinita do pensamento na sua potência de criação do conceito, de seu sobrevoos na experimentação da construção de um conceito e do plano de consistência do pensamento, ao menos, a cada vez que o plano é criado assim: um outro plano do pensamento, sempre singular, exigindo por sua vez a criação de um novo plano de pensamento.

*E o que é um corpo?  
O que chamamos de corpo?  
Chamamos corpo tudo aquilo que é feito segundo o modelo do  
homem, que é um corpo.  
E que jamais disse ou pôde acreditar que esse corpo era o fim, o  
fim.  
Ele já deixou de viver,  
de avançar  
até onde ele vai  
não na eternidade, certamente, mas num tempo ilimitado.  
E aquilo que jamais o disseram  
até onde ele irá?*

*Ninguém  
Até então ninguém. O corpo humano nunca conseguiu.  
É ele que fala,  
ele que bate,  
ele que caminha,  
ele que vive.  
Onde está o espírito?  
que jamais o viu  
com exceção de fazê-los acreditar  
em vocês, os corpos?  
Ele está diante do corpo,  
em torno dele,  
como uma besta,  
um doente,  
Assim, o corpo é então um estado ilimitado que precisa que o  
preservem  
que preservem seu infinito  
E o teatro foi feito pra isso.  
Para colocar o corpo em estado de ação  
ativa, eficaz, efetiva,  
para dar ao corpo seu registro  
orgânico inteiro  
no dinamismo e harmonia.  
(ARTAUD, 2004, p. 1517-1518, tradução livre)*

Assim, os Tarahumaras avançam no saber desse segredo, corpo em transformação ilimitada, “máquina força exultante de fogo, teatro pré Eschyle, torpedo magnetizado”. Chamemos esse trabalho de criação de experiência-*Jíkuri* nos Tarahumaras, tal como vê Artaud, tal como afronta Deleuze de *Mil Platôs* ao *O que é a filosofia?*, retomando ele mesmo por sua vez o pensamento de Artaud e de Michaux, afirmação decisiva de um pensamento novo, de um problema novo, nas fronteiras da Arte e da Filosofia:

*VI MILHARES DE DEUSES. Recebi o dom surpreendente. A mim, sem fé (sem saber da fé que eu poderia ter talvez), eles apareceram. Estavam lá, presentes, mais presentes do que qualquer outra coisa que eu já tenha olhado. E era impossível e eu sabia e porém. Porém eles estavam lá, organizados por centenas, uns ao lado dos outros (mas milhares quase imperceptíveis seguiam e mais do que milhares, uma infinidade). Elas estavam lá, essas pessoas calmas, nobres, suspensas no ar por uma levitação que parecia natural, levemente móveis, ou melhor, animadas sem sair do lugar. Elas, essas pessoas divinas, e eu, sozinho em sua presença. Em algo como reconhecimento, eu era a elas. Mas enfim, me falaram, o que eu acreditava? Eu respondo: O que eu tinha que*

*fazer além de acreditar; JÁ QUE ELES ESTAVAM LÁ! Por que eu teria iniciado uma discussão uma vez que me sentia preenchido?* (MICHAUX, 1989, p. 70-71, tradução livre)

(...)

*Ordem divide do cosmos? Era isso, suponho, que eu via que não pode ser parado por um arco quebrado, infinito em vias de se fazer; de desfazer; de continuar. Infinitude mais que infinita.* (MICHAUX, 1989, p. 80, tradução livre)

## O povo-Jíkuri

O que tu vês? O que nós vemos? O que o *Sueño* dá a ver? “ALGUNS o veem” e não “Eu o vejo” (*uno lo vee, el Sueño lo vee*)... O *Sueño*, em um sentido, vê o *Sueño*. Se o *Sueño* é mesmo *Jíkuri*, não somente um ser, mas o maior do mundo-*Jíkuri*, esse desdobramento do nosso: porque *Jíkuri* é primeiramente múltiplo, um estranho povo organizado segundo o mesmo modelo do mundo Tarahumara.

A questão do corpo poderia ser mal-entendida, como submissão dos corpos e do povo Tarahumara a uma sociedade fechada, ideal, exemplar (transcendente), aquela dos *Jíkuri* cuja sociedade Tarahumara seria a cópia, não o original. Mas não é. A sociedade Tarahumara é ela mesma mundo-princípio, a favor da *reversão* fundamental do pensamento Tarahumara, entre o mesmo (*lo mismo*) e o estar à parte (*es a parte*). O tornar-se povo Tarahumara<sup>23</sup> é imanente aos dois mundos. O corpo evocado pelo Tarahumara é o da experimentação, se entendemos por esses termos a criação em ato, e não uma submissão à lei de *Jíruki*.

23. No original: “Le devenir-peuple Tarahumara”. [N.T.]

*Jíkuri pode ser jovem ou velho, como a planta ela mesma. Muito fresca e verde quando a colhemos. Depois, ela envelhece e resseca. Jíkuri é como as pessoas: há os velhos, os jovens, os bonitos e os feios, os pequenos atrofiados, os muito jovens, os garotos e as garotas.*<sup>24</sup>

24. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 11/02/1997.

O xamã vê corpos e uma paisagem, corpos inseridos na paisagem, os *Jíkuri* e *Jíkuro mayor*, o maior dos *Jíkuri*, o governador cuja autoridade e potência não deixa dúvidas. *Jíkuri* não é um deus, mas um ser poderoso que o deus criador *Onoruame* deu aos Tarahumaras para ajudá-los: *Jíkuri* tem o poder de curar as doenças de *Jíkuri*. Ao mesmo tempo, *Jíkuri* é uma planta, esse bulbo, esse rizoma que se colhe na superfície da terra, deixando a raiz perecível do cacto que se busca no deserto, ao longo da viagem iniciática de

até 500 quilômetros percorridos. *Jíkuri* é esse cacto esplêndido que o Xamã encontrou e do qual se tornou o **Amigo**, o **Companheiro**. Cópia benevolente, mas também terrivelmente invejosa. Há nos *Jíkuri*, ao mesmo tempo, absoluta singularidade e completa multiplicidade, um fazer-corpo, um fazer-povo, um fazer-mundo.

*Esse Jíkuri, esse esplêndido peiote, ele é meu Amigo. Já faz muito tempo que o encontrei. Ele é como o Governador, o Síriame em Tarahumar, aquele que comanda. Ele manda o seu assistente ir recolher a comida. É ele que me orienta quando eu caminho, é com ele que eu sigo. Ele é meu companheiro. Para mim, é como se eu caminhasse ao lado de um Amigo. Sim, eu o conheço e ele fala comigo. Ele me fala Tarahumar. Eu falo com ele no sueño.*<sup>25</sup>

25. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 11/02/1997.

### Um corpo sem órgãos

Aqui, a palavra do xamã faria do *sueño* o personagem conceitual necessário ao pensamento do *Jíkuri*, esse ser que nos reúne, assim como nós parecemos com ele, sem nenhuma transcendência de sua parte, sem nenhum desprezo. Porque se nós ouvimos ou tentamos ouvir hoje a palavra-diálogo do Amigo *Jíkuri*, longe de sofrer o desprezo do seu corpo, o Índio Tarahumara sabe de qual outro corpo se trata: esse corpo a fazer e refazer, *corpo sem órgãos* segundo Artaud:

*O corpo é o corpo,  
ele é sozinho  
e não precisa de órgãos,  
o corpo nunca é um organismo,  
os organismos são os inimigos do corpo,  
as coisas que fazemos  
acontecem independentes  
sem a ajuda de nenhum órgão,  
todo órgão é um parasita, (...)*

*A realidade ainda não está construída porque os verdadeiros  
órgãos  
do corpo humano ainda não estão compostos e posicionados.  
(ARTAUD, 1974, p. 287, tradução livre)*

O que é um corpo sem órgãos, corpo vazio, esvaziado de seus órgãos, diríamos então, enquanto que a questão concerne à construção de um corpo cheio, corpo-intensidade, alegre, o mais

próximo possível da eternidade e do êxtase. *Como fazer um corpo sem órgãos?* Eis a questão. Experimentação em ato, prudente, paciente, Corpus e Socius, experiência dos limites:

*O homem é doente porque é mal construído.  
Temos que nos decidir a desnudá-lo para arrancar  
esse animálculo que o corrói mortalmente,*

*deus,  
e juntamente com deus,  
os seus órgãos.*

*Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força  
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.*

*Quando conseguirem fazer um corpo sem órgãos,  
terão então o libertado dos seus automatismos  
e devolvido sua verdadeira liberdade.*

*Então poderão re-ensiná-lo a dançar às avessas  
como no delírio dos bailes populares  
e esse avesso será o seu verdadeiro lugar.*

(ARTAUD, 1974, p. 104, tradução livre)

O que é um corpo sem órgãos, se não um novo personagem conceitual, necessário para pensar a experimentação de um outro corpo, de um outro pensamento do pensamento, corpo e pensamento abertos aos futuros, condição de uma outra possibilidade de viver e de pensar, corpo imanente ao ato mesmo de pensar se não tomamos aqui o termo aplicado por Artaud, “*transcendental*”, no sentido kantiano: condição da possibilidade de uma estética por vir:

O que me saía do baço ou do fígado vinha em forma de letras de um antiquíssimo e misterioso alfabeto mastigado por uma boca enorme, mas assustadoramente pressionada, orgulhosa, *ilegível*, coisa da sua invisibilidade; e esses sinais eram varridos em todos os sentidos no espaço ao mesmo tempo que eu tinha a sensação de subir através dele, mas não sozinho. Acompanhado da ajuda de uma força insólita. Mas muito mais livre do que na terra, quando estava só.

Em dado instante levantou-se qualquer coisa que aprecia vento e os espaços recuaram. Do lado do meu baço foi cavado um vazio imenso que se coloriu de cinza e rosa como a beiramar. E ao fundo do vazio surgiu a forma de uma raiz que dava à costa, espécie de J que tivesse ao alto três ramos encimados por um E triste e brilhante como um olho. Da orelha esquerda de J saíram chamas e ao passarem por trás dele pareciam

que empurravam todas as coisas para a direita, para o lado do meu fígado, mas muito para além dele. Não vi mais nada e tudo desmaiou ou quem desmaiou fui eu por regressar à banal realidade. De qualquer modo parece que eu tinha visto o verdadeiro Espírito de Ciguri. E creio objetivamente que correspondia a uma representação transcendental *pintada* das últimas e mais altas realidades. (ARTAUD, 1985, p. 24)

Coincidência muito singular, o Último xamã nos mostrou um dia o chão de uma pequena grota embaixo do *rio* onde o trabalho das águas havia inscrito a árvore extravagante de um alfabeto de signos-letras correspondendo às mesmas letras desse “corpo sem órgãos” da visão de Artaud.<sup>26</sup>

26. Nós filmamos o chão dessa grota e os planos em questão são visíveis no nosso filme *Figure 99 – Le Dernier xamã*.

## La Despedida

*Alguém vagueia, levado por Bakánowa ou Jíkuli, como perdido, procurando a porta, a porta do céu.*

*As mulheres também, uma aqui, outra lá, uma entre elas se retorna, a outra fica aqui como a porta do céu, mas ela não é recebida. É preciso que tudo isso termine, que ele seja lavado, limpo, que ele finalize tudo que deve, tudo aquilo que deve.*<sup>27</sup>

27. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 19/04/2000 próximo do Círculo de Simon.

O Tarahumara experimenta também um corpo sem órgãos, o constrói e o vive diferentemente, através da *mise en scène* de seus rituais, no saber encarnado do Infinito, do Ilimitado, estranha disposição de sua cultura, de seu povo: um modo de pensar a vida e a morte segundo o mesmo plano de imanência. O Tarahumara denomina *Despedida* o Adeus ao morto definitivo, que envolve uma impressionante *mise en scène* do Infinito, verdadeiro teatro da crueldade. A visão do xamã descreve essa dramaturgia:

*Quando alguém está morrendo, muitos me avisam: eu quero morrer, não quero mais ficar aqui, quero partir – ele fala assim no dia de sua morte. Eu digo, se ele deve morrer: que todo le hallá bien, tudo de melhor pra ti, não há outro caminho, só há um caminho, é assim, así es. (círculo simon).*

*Nos três primeiros anos, tem que deixar a morte tranquila, fazer seu movimento. Ele pode caminhar assim, aproximando-se dos seus antigos lugares, fazendo o que quer.*

*Aí sim, a família do morto me diz: nós o faremos agora, o trabalho, ele terá vontade, como ele completou os três anos, podemos começar a “familiarizar”. Porque, durante os três anos, ele não pode ir lá no alto, somente vagar aqui e lá, esperando que chegue, que finalmente chegue. Assim, ele caminha inquieto,*

*porque ele também tem uma família, que sonha regularmente, e ele também sonha. (cueva de gloria).*

*Eu falo com ele, o morto, quase da mesma maneira como nós estamos falando neste momento: eu estou falando com ele, no sueño, eu o vejo bem, mais ou menos como nós estamos falando agora, o rosto mudou um pouco, como muda o rosto de um morto, um pouco branco. Sim, mesmo se eu não conhecia o morto, eu posso vê-lo, vejo-o muito bem, pouco a pouco, acabo por ver muito bem, trabalhando o sueño, somente para e no sueño, pouco a pouco... Se o conhecesse bem, vejo-o bem, se é um ancião que não conheci, pouco a pouco, aprendo a conhecê-lo.*

*Sim, o morto me explica a necessidade de fazer esse ritual, e também a sua vida, onde ele está, sim, ele está num lugar, tal como nós estamos dialogando juntos agora, como dizer, me falta uma palavra, esqueci... Ele também me conta o que está acontecendo, lá onde ele está, dos seus problemas com os outros, ele também me conta. (em frente de casa).*

*Os mortos também, eu acho, se lembram das filhas e filhos que abandonarão quando forem levados.*

*É nesse momento que deve ocorrer o Batari, o tesguino, que chamo de morte. Eu o chamo três dias antes: oferecemos uma tortilla, uma panqueca de milho ou frijolitos, feijão vermelho, tesguino e pinole, álcool de milho e milho pulverizado; três dias antes do ritual, quatro dias se for uma mulher. O primeiro e o segundo dia, uma tortilla, e o terceiro, se acabamos de matar uma vaca, um pedaço de carne com pinole.*

*Não, eles não estão sozinhos, eles vão junto com os outros: ele também, o defunto, faz como os outros vivos, ele convida os outros que estão tristes porque já os esqueceram, sua família, seus familiares. Convidam eles também, para beber e comer. (círculo simon).*

*Durante a Limpia, fazemos uma pequena cruz e a lavamos. Organizamos tudo que ele vai levar, é igual, igual fazemos para um vivo! Meu ayudante o lava. O morto percebe que ele está tal qual era quando vivo: no fim de Limpia, ele está feliz, contente, ele me agradece, quase a mesma coisa que quando lavamos um vivo. (na frente da casa).*

*Sim, tudo isso acontece dentro do círculo: isso é gostoso, assim, le da gusto, dá prazer, dá vontade de viver, dá desejo, sim, dá o gosto de nascer, el gusto de nacer. Porque se não tivesse ritual ele ficaria muito triste.*

*Nós o lavamos como se ele tivesse o corpo: lavamos ao menos a cruz. Após a limpia, o Matachine ou chapéion recolhe a cruz e a leva para casa onde eu faço dançar três danças: ele leva a cruz até a casa, e aqui, ele a envia para lá: va te! Vá embora! (última raspa)*

*Ele parte contente, nada mais o segura, ele parte livre, ele parte feliz. Ele parte, e não volta mais, ele parte, ele não retorna mais aqui. Ele renascera, alguns dizem que ele renascera. Os que morreram muito velhos, dizem, retornam na sua família,*

*aqueles que viveram há muito tempo... (na frente da casa)*

*É profundo o suficiente? (risos) Consegues ver como vivem os Tarahumaras, como eles pensam? (círculo de simon)*

## ENCONTRO DE UM POVO – Καίρός

Eu fui ao México, nós fomos ao México, em busca de um povo analfabeto, seminômade, sem qualquer escritura além de alguns signos-números, algumas inscrições rupestres (principalmente a serpente), alguns desenhos pretos, ocre e brancos pouco decifráveis. A palavra analfabeto é importante aqui. Toda tentativa de escrever, hoje em dia, entre **escrita** e **cinema**, deve ser compreendida no cruzamento de um caminho duplo; em seu distanciamento, mais do que no cruzamento. Diante da potência da imagem, da vida-movimento do cinema, a escrita geralmente se inclina. Primeiramente, porém, mais forte quanto aos seus vestígios, carrega o silêncio, de tom irredutível que foge ao autor, pura linha abstrata, linha de fuga sem sujeito, sem eu, experiência mesmo do “eu é um outro”.<sup>28</sup>

**28.** Raymonde Carasco retoma a frase de Rimbaud “Je est un autre”. [N.T.]

Haveria portanto uma superioridade da escrita, uma exigência inicial iniciadora do pensamento: a origem aqui, para um branco, uma branca, só pode ser a **experiência de escrever** em uma afirmação da vida, superior àquela das necessidades de um Eu, de um mim...<sup>29</sup> Toda escrita é, em sua exigência, desejo do encontro com esse outro maior que si, sem rosto determinado, que chamamos um povo... Nós chamamos um povo Tarahumara, nós partimos em busca desse povo inicial, nós o escolhemos e ele nos escolheu nesse momento do *καίρός*, do encontro no momento no qual ele ainda podia acontecer, no único momento onde ele pôde acontecer, nos limites do impossível, às suas bordas.

**29.** No original: “des nécessités d’un Je, d’un moi...”. [N.T.]

Esse momento feliz do encontro de um povo é aparentemente o momento da utopia, um povo ainda numa política do dom mais do que da troca, uma cultura do dom, do *potlach*, da embriaguez e da beleza, dionisíaca.

Qual outro povo do mundo pode assim afirmar, em suas atitudes e posturas, repetições-variações de um mesmo movimento de suas danças, suas encenações rigorosas, comandadas por

um tempo cósmico, encontro solar de um deus aberto a todas as dimensões do mundo, cosmos infinito e porém gerido pelas duas dimensões originárias do alto e de baixo, *ariba y abajo*, a montante e a jusante, em si a fluidez de um tempo cósmico fluindo em direção ao...

Experiência de um povo nômade, de uma torrente correndo em direção ao estuário e ao mar, experiência do movimento cuja beleza só pode ser capturada pela imobilidade, a extrema beleza de uma postura-habitar mesmo do mundo, de uma rocha... Os Tarahumaras conhecem o Cinema desde sempre: habitar o vão de uma rocha ao longo de horas, dominando uma corrida, um correr no tempo, em oito, ir e vir sem fim, que é propriamente o sinal-movimento do infinito.

Pois a beleza Tarahumara, habitar a rocha, continua sendo monumental quando a rocha é uma daquelas esculturas gigantes que atribuiríamos a uma raça primordial de gigantes (e os ossos das cavernas confirmam ainda hoje essa lenda mítica dos Atlânticos pilares do mundo, os Tarahumaras). Os Tarahumaras inscrevem o movimento na graça absoluta de um habitar a rocha, imobilidade tomada com a apreensão, eternidade de um habitar-movimento: em outras palavras, o olho Tarahumara já é, desde sempre, cinematográfico, graça infinita do movimento apreendido, capturando eternidade na habitação de uma rocha.

Assim, esses homens jovens inscrevendo por suas atitudes imemoriais a graça de um corpo no vão de uma rocha, ficando horas, até mesmo dias no **esquecimento** da presença de um branco... Eu sou homem e rocha de carne e pedra dura, eu não desmoronarei, guardião do segredo de uma tal metáfora. Tornar-se rocha.

De manhã (ele deitava ao cair da noite, acordava e se levantava ao amanhecer), era a hora dos “consultores” do *Jíkuri*. Eles chegavam logo ao nascer do sol, arrumados para a cerimônia, impecáveis e belos, geralmente vinham de muito longe, após muitas horas de cavalo. Eles aguardavam a saída do xamã, respeitosamente aguardam que ele abra sua porta, tratando de suas atividades imediatas, aproximando-se do alpendre da casa, anunciando ritualmente o motivo da visita... O xamã convida-os então a beber água com pó de milho (*pinole*), algumas panquecas de milho (*tortillas*), no cômodo comum onde estão mulheres e crianças...

Saindo em seguida da casa, conduzindo seu hóspede embaixo de uma grande árvore nos fundos de seu terreno, longe de toda indiscrição, para ouvir o motivo da visita: sonhos, signos de possessão de *Jíkuri*. Daquele que visita ou de um outro. Pois, estranhamente, o consultor pode descrever também os males do seu filho, da sua esposa, do pai, da mãe (*lo familiar*). Como essa mãe vindo contar as alucinações noturnas de seu filho, levado pelo terror do *Jíkuri*:

*Assim, esse jovem, o filho de uma mulher que veio me visitar essa manhã pela segunda vez. Sim, há pessoas que correm como se eles pulassem ou saltassem, eu acho, de dia, mas também de noite. Assim, essa mulher veio por conta de seu filho, que à noite levantava, prestes a cair; eu acho, do alto de um penhasco. Mas a mulher o segurou: ele ia saltar. Ele queria saltar lá embaixo, ele não se deu conta porque ele levantou dormindo, falando e caminhando com os olhos abertos, mas adormecido. Ela me disse agora há pouco, essa manhã, que ele já levantou assim duas vezes. Ele começou a correr lá, mas a mulher o segurou porque ele estava correndo e o seu filho não respondia!*

*Uma pessoa em tal estado, podemos dizer que ele se levanta assustado, como alguém que acorda e não percebe que acorda. Dá muito medo, sim, é assim.*

*Então, o doente de *Jíkuli* vem dele mesmo: nós fazemos de forma que ele venha dele mesmo, que ele venha uma manhã porque sim, eu acredito que seja *Jíkuli* que o leva. É Ele que o leva. Ele, *Jíkuli*. Ele tem medo de *Jíkuli*, do seu poder: ele acorda, não percebe que se levantou, começa a correr, como assustado, correndo... ele pega como... Eu já te disse: ele se levanta ainda dormindo, não percebe e em seguida, eu pergunto pra ele: por que te levantou? Como, eu, eu não senti que eu levantei! Ele esquece tudo, sim, tudo. Ele não percebe: quando eu me levantei? Quando eu comecei? Por vezes, sim, por desgraça, eles caem, às vezes não de muito alto, às vezes eles se machucam muito, eles podem se matar.<sup>30</sup>*

30. Trecho de uma conversa de R. Carasco com o Xamã, 04/05/2000 na Cueva de Gloria.

Então, o xamã pode esboçar um primeiro diagnóstico, determinar a urgência, a necessidade ou impossibilidade de organizar um ritual de cura do *Jíkuri*.

*Tradução de Naara Fontinele*

## REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*, tome IX: Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras. Paris: Gallimard, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*, tome XIII, Dossier (Le théâtre de la cruauté). Paris: Gallimard, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Os Tarahumaras*. Tradução de Anibal Fernandes. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*, tome XXVI: Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête à tête. Paris: Gallimard, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. Le corps humain. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Minuit, 1968.
- FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos da Gradiva de Jensen*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: IMAGO Editora, 1980.
- MICHAUX, Henri. *L'infini turbulent*. Paris: Mercure de France, 1989.
- VICO, Jean-Baptiste. *Principes de la philosophie de l'Histoire, traduits de la Scienza Nuova de J.B. Vico, et précédés d'un discours sur le système et la vie de l'auteur par Jules Michelet*. Paris: Armand Colin, 1963.

