

Espreitar e encenar: *Recusa*, um caminho do desconhecido para o desconhecido

Maria Thais

Os processos criativos, sabemos, são uma teia – por vezes emaranhada – de relações éticas, poéticas, estéticas. E, como integrante de uma equipe, sou capaz apenas de ver *de dentro*, tenho apenas *intuições*. A primeira dificuldade é eleger *uma* questão da encenação para uma abordagem crítica. Posso partilhar as intenções, os desafios, os desacordos e o que reverbera do olhar do *outros* sobre o trabalho. A tentativa de partilhar o que deveria ser um *saber encarnado* pode ser falha, na medida em que temos apenas os vestígios acumulados na criação.

Abordar criticamente *Recusa*, projeto de pesquisa que resultou no espetáculo com o mesmo nome, ainda é, para mim, um ato perigoso. Porque ele – enquanto forma de espetáculo – talvez pareça justo. Talvez pareça cômico dos temas que quer evocar, sem perder de vista que sua forma apenas dialoga, troca e se estrutura *a partir* da cultura ameríndia. Porém, o espetáculo é *um ponto* de uma prática artística e reverbera outros projetos criados anteriormente pela Cia. Teatro Balagan – que sobrevive das provocações e embates possíveis apenas pelas parcerias firmadas – e é também uma flecha, apontando para outra direção, que não sabemos se teremos coragem suficiente para percorrer.

Recusa é sim um momento de convergência, de afirmação, mas que, talvez, nos lance em um poço ainda mais profundo.

A CAÇA

Ainda que responda pela direção artística e pela encenação dos espetáculos da Cia. Teatro Balagan desde a sua fundação, nunca tive *projetos de encenação*. O *ato* principal da minha atividade teatral é a pedagogia e a prática da

escritura cênica é uma tentativa de resposta ao que espreito nos parceiros – os atores, o cenógrafo e figurinista Márcio Medina, os dramaturgos (de forma mais sistemática, com Luis Alberto de Abreu) –, e nos saberes que me parecem implícitos nas experiências anteriores. A definição de um projeto não é uma resposta ao desejo de alguém, mas, antes, uma provocação, um impulso ao que poderia nos motivar a trilhar, juntos, pela primeira vez, ou “de novo”, um percurso de pesquisa.

É assim que os projetos realizados na companhia foram sempre, para mim, um desafio no qual estão implícitas as relações entre pedagogia e criação, o que nos obriga a inscrever no próprio corpo o tema ou matéria de pesquisa e a correr o risco de um caçador, que pode abater mas também ser abatido. Não ter um projeto de encenação desenhado *a priori* significa que as funções da equipe encontram espaços de transição, nos quais as autorias são borradas ainda que – talvez, por costume – as assinaturas correspondam às artes e maestrias daqueles que atuam no trabalho cênico (direção, atuação, encenação, dramaturgia, cenografia, figurino, iluminação). Mas não é a especificidade de cada arte que define a composição de um trabalho que é múltiplo e comum. O que define, ou assim almejo, é o próprio trabalho.

O último espetáculo da Cia. Teatro Balagan, *Recusa*, nasceu de uma crise, de um desconforto e da necessidade artística de encontrar outras premissas que norteassem a prática teatral. Ainda que os espetáculos anteriores já manifestassem nossos interesses por temas, formas teatrais e culturas de origens diversas (afro-brasileiras, ameríndias, eslavas, do extremo Oriente etc.) foi na criação de *Tauromaquia*¹ que tentamos traduzir poeticamente, pela primeira vez, as possíveis relações entre homens e animais.

Os processos de criação dos dois últimos espetáculos da Cia. Balagan, *Prometheus – a tragédia do fogo* e *Recusa*, são sincrônicos. Ambos surgem no curso de um projeto de pesquisa, *Do Inumano ao Mais-humano*, que integrou um grupo de atores novos à companhia e que se estruturava a partir de cinco eixos: o *inumano-Trágico*, que experimentava a estrutura da Tragédia Grega a partir do mito de Prometeu; o *inumano-Grotesco*,

¹ Espetáculo realizado pela Cia Teatro Balagan em 2004. Direção: Maria Thais; Dramaturgia: Alessandro Toller; Cenário e Figurino: Marcio Medina; Preparação Vocal e Direção Musical: Fernando Carvalhaes; Iluminação: Lúcia Chedieck; Produção: Luana Gorayeb. Com Antônio Salvador, Cláudio Queiroz, Daniel Ribeiro, Ivaldo de Melo, Lúcia Romano, Marcos Andrade, Melissa Vettore, Sidnei Caria, Tomas Vinicius e Walter Breda (substituído na segunda temporada por Gustavo Trestini).

dedicado ao estudo do Grotesco, a partir de alguns capítulos do livro *Gargantua*, de François Rabelais; o *inumano-Natureza*, cujo material poético foi recolhido dos mitos afro-brasileiros; o *inumano-Animal*, que investigava as relações entre homem e animal, desdobrando a pesquisa que resultou em *Tauromaquia*. Inicialmente, os materiais escolhidos para esse eixo eram os mitos oriundos das culturas ameríndias; em um segundo momento, a estrutura de mascaramento – de transmutação do corpo – presentes em duas festas tradicionais foram observadas: o Cavalo Marinho, folguedo tradicional em Pernambuco e as Mascaritas, jogo de mascaramento que é parte da Festa de N. Senhora de Cacupé, celebrada pela família do ator Antonio Salvador, no Mato Grosso do Sul.

O último tema, que nomeamos *Mais-humano*, se deslocava totalmente desses eixos e enfrentava a tradição realista russa. A condução do pedagogo e diretor russo Jurij Alschitz no estudo do texto *As três irmãs*, de A Tchekov, permitia investigar a estrutura dramática a partir da tradição da escola de encenação e pedagogia russa, na qual o princípio central, como afirma o diretor russo Anatoly Vasiliev, é o “crescimento”:

O que é “crescimento” e o que isso significa? “Crescer” – “crescimento” como uma categoria, como uma espécie de movimento, que vem diretamente de Stanislavski? Não acrescentei nada de pessoal aqui. Como esse princípio já estava lá, eu o peguei. A ideia contida nesse princípio é não se deixar amarrar. Como eu poderia explicar isso? Nada, na prática, deve permanecer imóvel. Nenhuma lei do teatro deve ser tomada como absoluta. O teatro está incorporado em cada ser humano, mas cada ser humano, *enquanto* ser humano, nunca para, está sempre em movimento. (VASILIEV, 2013, p. 5)

Depois de um ano de trabalho, ao fim do projeto *Do Inumano ao Mais-humano*, que não visava à construção de espetáculos, tínhamos que decidir como continuar. De um lado, como encenadora, assumi a proposição definida pelo grupo de atores de retomar as experiências iniciadas com o *inumano-Trágico*, a partir do mito de Prometeu. Do outro, sugeri ao ator Antonio Salvador – que, dentre os atores mais antigos foi o único a se manter – que manifestasse o que desejava fazer. Após algum tempo, Antonio me apresentou a notícia: “Procuradoria-Geral da República recorre à FUNAI para demarcar a terra de dois índios piriipkuras...”. Ela desdobrava um interesse comum, as culturas ameríndias, tema que já se fazia presente nas nossas reflexões e prospecções a partir da obra do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

Assim, em *Recusa*, o ponto de partida são os escritos de um antropólogo e uma notícia de jornal que relatava o encontro com dois índios de uma etnia considerada extinta, os piripkuras. A notícia falava sobre dois homens que vivem nômades em uma floresta e que foram localizados porque riam. Relatava a cirurgia de um deles e, logo após a recuperação, a fuga do hospital, o pedido de demarcação da terra, o reconhecimento de uma existência no seu pleno direito.

ADENTRANDO FLORESTAS

A imagem da floresta é parte do nosso imaginário, e se associa à forma como os povos ameríndios são identificados – *povos da floresta*. Território complexo e plural, ela surge nos relatos etnográficos, nas narrativas míticas ameríndias e serve hoje de metáfora para o processo de criação em *Recusa*. Se não estamos acostumados a percorrer florestas – reais e/ou imaginárias –, também não estamos acostumados a conduzir processos sem delimitarmos um ponto conclusivo: o espetáculo (e, no nosso caso, também não tínhamos definido desde o início um tema). A notícia de jornal nos colocou diante de uma floresta – as culturas ameríndias – e *adentrá-la* era tomar o rumo do desconhecido.

No início do percurso, nossos primeiros guias foram os estudos dos mitos registrados (por estudiosos e felizmente, cada vez mais, por publicações de diversas etnias sobre suas próprias tradições), as etnografias e estudos antropológicos, as notícias de jornais, os discursos e documentos sobre a questão indígena e, principalmente, os escritos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro; depois, no decorrer do processo, os encontros com pesquisadores, antropólogos, artistas que trabalham com comunidades indígenas em SP;² e, quase dois anos depois do processo iniciado, o encontro fundamental com a cantora Marlui Miranda, que nos conduziu para uma troca artística com a comunidade da Aldeia Gãbgir, da etnia paiter-suruí, em Rondônia, que determinou nossas escolhas artísticas e, com certeza, os projetos futuros da companhia.

Ao nos colocarmos “à caça de alguma coisa que não sabíamos reconhecer” (OKAMOTO, 2013, p. 3), divergíamos, duvidávamos, nos debatíamos

2 Betty Mindlin, Cris Lozano, Edgar Castro, João das Neves, Lu Favoretto, Pedro Cesarino, Pedro Loli, Spensy Pimentel, Renato Sztutman e Roger Muniz. O contato com a comunidade guarani da Aldeia Tenondé Porã e Krukutu, em Parrelheiros, aconteceu através do Projeto Vocacional Aldeias.

ante as nossas certezas e critérios já estabelecidos e as dificuldades de compreender o universo que se mostrava. Creio que o fato de não camuflarmos as diferenças e as nossas descrenças nos obrigava a *adentrar* com mais cuidado a *floresta* e, aos poucos, aceitar que não podemos reconhecer o que desconhecemos.

O acordo inicial firmado entre os dois atores, a direção e a equipe, em torno do que significava o termo *pesquisa* neste projeto era de, antes de tudo, ser uma experiência criativa sem um fim pré-definido. Uma experiência de mutação, um meio através do qual buscávamos sair dos modelos conhecidos por nós – e que são hegemônicos – de produção profissional. Iniciamos o projeto a despeito de não contarmos com qualquer ajuda financeira, tentando fugir da dinâmica dos modos de produção definidos – mesmo aquele em que estamos inseridos e que nomeamos *experimental* – pelos editais, financiamentos, resultados previstos com data marcada, etc.

Era preciso *dar tempo*! Ele – o mestre dos ignorantes – foi o guia principal. Começamos sem definir quando chegaríamos ao fim, deixando em aberto o formato que o material tomaria. O que não significou fechar o trabalho ao olhar do outro, já que, como é premissa nos nossos processos criativos, sempre realizamos momentos de abertura (apresentando o que chamamos de *estudos cênicos*), nos quais a presença e as perguntas do espectador deslocam e reconfiguram nossas dúvidas. *Dar tempo* não foi uma estratégia de aprimoramento da composição cênica ou de uma encenação, mas sim a possibilidade de nos aproximar, de conhecer e de tentar, quem sabe, estabelecer alguma troca.

Para *adentrar a floresta* – a culturaS ameríndias – era preciso agir, tirar da invisibilidade a que condenamos esse *outro mundo*, no qual a pluralidade, e não a identidade, é uma condição. A floresta é um território em mutação, composto por vezes de diferentes biomas, habitado por inúmeros seres e povos, com centenas de línguas que expressam, nos seus modos de narrar, as formas plurais de pensamento. Tornou-se, para nós, concreto “o Brasil como multiplicidade complexa, original, polívoca, antropofágica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 249), e compreendemos que o que nomeamos *cultura brasileira* se trata, na verdade, de *culturas* (no plural), e entre elas encontramos as culturas ameríndias.

A aproximação da antropologia deu-se através dos escritos sobre o *perspectivismo ameríndio* formulado por Eduardo Viveiros de Castro que, em linhas gerais, afirmam que para os povos ameríndios os animais se

veem como humanos, ao mesmo tempo em que enxergam os humanos como animais; nessas culturas, o elemento comum entre animais e homens não seria a *animalidade*, como na tradição greco-latina, mas sim a *humanidade*. A intencionalidade inerente a essa visão nos indica que *tudo é sujeito*; na medida em que todo animal, toda espécie, todo sujeito que estiver ocupando o ponto de vista de referência se verá a si mesmo como humano. Nós, inclusive! Os povos ameríndios sugerem que a realidade pode ser vista/lida a partir de distintas perspectivas, e aquilo que existe para um é apenas parte do que existe para o outro (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2008).

Entre os desafios vivenciados no processo criativo e, posteriormente, no espetáculo – afinal chegamos a ele –, talvez o mais difícil tenha sido o de reconhecer ou apreender essa visão, evitar desqualificá-la como uma forma de pensamento ou nortear as escolhas a partir de pressupostos que são nossos. O que significou deixar-nos conduzir pelo que não se apreende ou que não se entende, sustentando a determinação de não parar e não voltar diante dos desafios que se apresentavam.

O ATO DE NOMEAR

O que dá origem a um processo criativo da companhia é a delimitação de um tema, que se torna o centro para onde convergem nossas perguntas. O que não aconteceu no início desse projeto, porque identificávamos uma grande diversidade de temas na notícia de jornal. O antropólogo Renato Sztutman, após escutar as motivações e modos de abordagem dos materiais de pesquisa, afirmou ser a *recusa ameríndia* o tema que emergia.

O efeito provocativo que a síntese feita por Sztutman³ exerceu sobre nós é explicável: o termo *recusa* nos remete ao *signal de recusa* (em russo, *znak otkaz*), um princípio *técnico-poético* proposto pelo encenador russo V.E. Meierhold nos seus *études* biomecânicos e que, de forma simplificada, pode ser definido da seguinte forma: *todo movimento começa no sentido contrário*.⁴ A palavra *recusa* criou um eco no qual podíamos escutar *eles* (os

3 O termo utilizado por Renato Sztutman se refere à *recusa* das sociedades ameríndias aos modelos de organização, como observado por Pierre Clastres. Cf. SZTUTMAN, Renato. Pierre Clastres e a potência da recusa. In: THAIS, M; MACHADO, A. (Orgs.). *Balagan Cia. de Teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014. Mapa Ator II.

4 Cf. *Recusa(s)*, *otkaz* (recusa), um princípio expressivo. In THAIS, M; MACHADO, A. (Orgs.). *Balagan Cia. de Teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014. Mapa Ator II.

piripikuras) e *nós* (artistas da Balagan), criando um território a ser coabitado por vozes diversas.

Experimentamos o que o poeta mexicano Otávio Paz afirma: “não há distância entre o nome e a coisa, pronunciar uma palavra é pôr em movimento a realidade que ela designa” (PAZ, 2015, p. 196). Nomear deu existência às coisas, pois batizar o projeto com a palavra *recusa* fez surgir um norte, uma trilha a seguir, já que, de um lado, o termo dá materialidade a um *princípio expressivo* que sempre norteou o trabalho do ator e de composição da cena na Balagan; e, de outro, atualizava-o, pois convidava o coletivo de artistas a dimensionar sua atitude artística. Fomos instados a nos indagar: quais seriam as nossas *recusas*?

Isso não significa que o termo *recusa* nos iguale, mas sim que há uma multiplicidade de camadas a emergir do tema, no qual todos podem ter voz, assumirem-se como *agentes* (ou seja, aqueles que *agem*).

A *recusa ameríndia* formulada por Pierre Clastres foi a trilha seguida, e, com o objetivo de ampliar a primeira notícia sobre os piripikuras, investigamos outros grupos que vivem nômades nos restos de florestas das regiões devastadas, etnias que lutam para se reorganizar e ter seus direitos reconhecidos – muitas no sentido de *voltar a ser índios* –, imagens de tribos que se armam no meio da floresta contra os que querem se aproximar, além de inúmeros exemplos de luta pelos direitos dos povos isolados, a defesa pela criação de reservas para que esses povos se mantenham como lhes parecer conveniente. Se a cada aproximação crescia o repertório de perguntas sem respostas, o tema ganhava contornos mais nítidos, pois a *recusa* identificada por Clastres “não falava simplesmente na reação dos índios ao ‘contato’ com os brancos, falava sim de uma resistência primeira, *uma resistência a todo poder de unificação, de subordinação e de coerção* (SZTUTMAN, 2014: Mapa Ator II. Grifo nosso).

Assim, descobrimos que, para as culturas ameríndias, o apocalipse pode não ser o fim, pois, como ensinam os mitos, a queda do céu já aconteceu inúmeras vezes...E, talvez, outros mundos virão!

Diante da complexidade do tema, reafirma-se a impossibilidade de construir um espetáculo *sobre* as culturas ameríndias. E, para criar uma obra *a partir* delas, devíamos antes confrontar outras perguntas. Qual a forma teatral que emerge das culturas ameríndias? As *formas de expressar* que conhecemos são *meios* para exprimir o diálogo com as *formas de ser* ameríndias? O que estava posto como questão, no plano da linguagem

teatral, era como “criar uma consciência de mundos sociais diferentes quando tudo o que temos à disposição são os termos que pertencem ao nosso mundo” (VIVEIROS, 2008, p. 214).

O desafio de encontrar uma linguagem homóloga – em que forma de ser e forma de se expressar dialogassem, ainda que em contraste – não significava ignorar as diferenças, mas, antes, assumir os riscos, já que o problema tem dimensão não apenas estética mas, acima de tudo, ética, e antecede o nosso projeto. Pois não é possível ignorar que as relações entre o teatro e o mundo ameríndio – considerado por muitos estudiosos como o ato inaugural, neste território, da atividade teatral – tem, na história do teatro brasileiro, a marca da colonização. Sabemos que o teatro, como um instrumento de catequização, foi *um* veículo pedagógico, um instrumento de eliminação da diferença religiosa, linguística e filosófica.

Alguns pressupostos orientaram a travessia:

O primeiro era o de sustentar a intenção inicial de não usar a notícia de jornal (sobre os piripkuras ou qualquer outra etnia) como eixo da composição dramaturgica, construindo uma fábula a partir desses acontecimentos. Distinguir as vozes que se apresentam no texto do espetáculo foi a maneira de assumir a forma do texto como o lugar de interferência e de troca, que se constitui como o resultado de projetos culturais, políticos e artísticos cruzados (KOPENAWA; ALBERT, 2010, p. 570). O texto dramaturgico e espetacular é uma teia composta por narrativas das mais diversas procedências – colhidas ao longo da pesquisa, narradas por parceiros como Marlui Miranda, retiradas de fontes literárias, de narrativas míticas provenientes de diferentes etnias, de relatos orais e, claro, as criadas por Luiz Alberto de Abreu.

Delimitar e enfrentar algumas *matérias* foi o segundo pressuposto na condução da pesquisa. Para ajudar a diferenciar as fontes e seus objetivos originais, agrupamos as matérias em três grupos distintos. 1. As transcrições de mitos e registros de narrativas orais, editadas por representantes de diferentes etnias ou recolhidas por etnógrafos, nomeamos de *discursos míticos*. 2. As matérias nomeadas de *discursos geopolíticos* eram formadas por documentos, mapas, leis, decretos, discursos jurídicos e políticos etc., que demonstram as contradições, os interesses econômicos, os problemas históricos da questão da terra e disputa de território no país. 3. E, por último, os estudos produzidos por antropólogos integravam os *discursos etnográficos*, constituindo um material inspirador – ainda que bastante

complexo, na medida em que opera com uma série de conceitos que eram desconhecidos por nós –, pois demonstravam a capacidade do sujeito que narra de ser afetado pela experiência e, em alguns desses textos, desenhava-se um procedimento narrativo que transitava entre o narrar o outro e, ao mesmo tempo, a si mesmo.

Na diversidade de formas de discurso, observamos um estar *entre mundos* que alargava as possibilidades da voz narrativa, demonstrando que a transitoriedade é uma condição que se aproxima da prática artística por nós almejada. A prática teatral da companhia, que se desloca constantemente entre a tradição teatral contemporânea e as manifestações da cultura tradicional, não quer repetir a “oposição entre um pensamento de interioridade, da identidade, das raízes, de um lado e do outro o pessoal da exterioridade, da des-territorialização” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 173); ou seja, evitamos pensar a produção teatral tanto em termos de “em vez das raízes, a internacionalização” quanto em termos de “em vez da internacionalização, as raízes”.

ESCOLHAS

Em um processo longo de pesquisa é necessário, antes de tudo, fazer escolhas. A quantidade de *estudos cênicos* e as dezenas de versões do texto que foram experimentadas apontavam para uma teia de possibilidades infinitas. Por vezes, o que orientava as escolhas era apenas evitar *o que não queríamos* como linguagem.

Ainda que nos espetáculos da companhia – criados ao longo dos últimos quinze anos – a linguagem narrativa tenha sido um dos focos das investigações, as dificuldades encontradas na criação de *Recusa* permitiram observar como os modos de narrar expressam modos de pensar, ou seja, explicitam uma mentalidade, uma maneira de ordenar, estabelecer valores e conceber o mundo.

É importante lembrar que características da forma *narrativa* que encontramos em *Recusa* fazem parte de uma cultura viva e não podem ser consideradas como um saber em extinção. Mesmo nas comunidades ameríndias que conhecemos e que ficam localizadas próximas das grandes cidades, e que tiveram de forma mais radical os seus territórios usurpados, a vida social não é legislada pela cultura letrada, e observamos como a forma narrativa é um elemento basilar de transmissão.

Alguns traços das narrativas tradicionais ameríndias que observamos, de alguma forma, inspiraram a escritura – da cena, do texto, da atuação e do espaço cênico. Para evitar as relações causais, a hierarquia,⁵ a organização linear e a natureza evolutiva e conclusiva, a ênfase foi deslocada: eliminamos de cada narrativa, e de toda estrutura, qualquer elemento de organização temporal, buscando conceber cada acontecimento narrativo como um espaço, para onde o ator se desloca. Como no sonho, a narrativa quer percorrer espaços, transitar, sem fixar ou hierarquizar elementos que pareçam ser o articulador do discurso narrativo. O objetivo primeiro é fugir do caráter descritivo, da lógica temporal e consecutiva que, de alguma forma, assegura o desenvolvimento da ação na tradição dramática.

O elemento definidor da linguagem narrativa em *Recusa* foi a forma do texto. Quando expressamos nos primeiros encontros com Marlui Miranda a intenção de verticalizar o aprendizado da língua guarani,⁶ ela sugeriu, na medida em que nosso propósito sempre foi a criação teatral, investigarmos uma *interlíngua* – ou seja, uma expressão *entre*, uma fala composta de palavras e expressões do português, de línguas ameríndias, de trechos de música, de sons das coisas e seres, etc., transitando na diversidade de elementos. Sua indicação incluía ainda um ponto importante: o modo como os ameríndios se expressam em português, o que revela ainda a existência de outra língua. Mas foi apenas a partir de uma experiência concreta – a troca artística e a convivência com o povo paiter-suruí da comunidade da Aldeia Gãbgir, localizada na Reserva Sete de Setembro, em Cacoal, Rondônia – que a forma do texto encontrou materialidade.

A aproximação entre o nosso coletivo de artistas e a comunidade da Aldeia Gãbgir foi decorrente do interesse paiter por conhecer a linguagem teatral – por sugestão da cantora Marlui Miranda – como um possível meio de serem ouvidos para além da floresta, na medida em que a ação cênica talvez permita manter *em rede* as ações que produzem. Desde o primeiro encontro ficou evidente que não buscavam instrutores, mas uma parceria que tornasse possível a aproximação e a apropriação da gramática e da matemática cênica. Tal propósito condiz com a vontade dos líderes da Aldeia Gãbgir de construção de espaços de troca, sendo que estes devem

5 Cf. ABREU, 2013, p. 129-138.

6 O guarani é, para o ator Antônio Salvador, uma *língua afetiva*, familiar. Nascido no Mato Grosso, na fronteira do Brasil e Paraguai, sua família é falante do guarani e desde o início do projeto os atores praticavam vocábulos, fonemas, frases, etc.

ser baseados na diferença, na autonomia das decisões e na condução do processo de criação e de transmissão da cultura paiter-suruí.

Nossa aproximação ao pensamento e à criação paiter – que se expressam nas narrativas míticas, na rica tradição musical, nas danças, nas estruturas das festas, nas formas improvisadas de transmissão, nos jogos, etc. – se organizou principalmente através da experiência de tradução. E dedicamos um longo tempo a traduzir, para a língua paiter-suruí, os termos e conceitos utilizados nas nossas práticas artísticas – especialmente o teatro, mas também música e cinema –, em um processo que concretizava a diferença. O processo de tradução, que incluía a forma escrita de cada palavra/expressão, foi o único meio para a construção de um território comum e dele emergiam as possibilidades de troca. A intenção não era observar a cultura paiter para retirar material para o espetáculo, e não pretendíamos *fazer etnografia* ou adotar a *perspectiva etnográfica*. A etnografia não é apenas uma metodologia ou uma prática de pesquisa, “mas a própria teoria vivida”, e o fazer etnográfico é perpassado o tempo todo pela teoria (URIARTE, 2012, p. 171), ou melhor, por teorias que nós, artesãos do teatro, não dominamos. Mas encontramos na etnografia um território análogo ao que buscamos como prática criativa. Como o etnógrafo no campo, a troca com os paiter foi um “lugar de desestabilização” que “incide sobre nossas formas dominantes de pensar, permitindo, ao mesmo tempo, novas conexões com as forças minoritárias que pululam em nós mesmos.” (GOLDMAN, 2008, p. 7). O que norteava nossas ações era o pacto de troca firmado, e sabíamos que não estávamos ali para ensiná-los como se faz teatro mas para conhecer o teatro que emerge de suas práticas.

O convívio evidenciou também que o estar *entre línguas* incluía assumir a diversidade do que consideramos língua portuguesa. Observamos como a língua se transforma quando falada pelos povos originários e que, ao suprimir os conectivos, ela encontra outras formas simbólicas. O detalhe foi incorporado a partir de então pelos atores a cada estudo cênico, e seu caráter lacunar, de incompletude – como se deixasse ao ouvinte a tarefa de completar o sentido –, foi assumido como forma de escrita e definiu a forma final do texto.

É nesse contexto que ressalta um outro aspecto: as palavras, os cantos, os chamados, os sons das flautas atravessam territórios e são meios de comunicação entre sujeitos, seres e mundos. Através deles poderemos nos deslocar, de um espaço a outro, de uma voz à outra. Desfaz-se a relação hierárquica

entre a palavra (verbo) e a sonoridade (voz) – já que tudo tem o poder de dar existência – liberando a palavra e o canto de uma tarefa ilustrativa.

O trabalho sobre o corpo do ator sempre foi o ponto de partida da prática criativa da Cia. Balagan pois, sem dúvida, o corpo sempre foi, para mim, o lugar onde podemos apreender a experiência da cena. Devo reconhecer que o meu olhar sobre a arte do ator foi apurado, principalmente, durante os longos anos de prática pedagógica como professora da disciplina Corpo (ou Expressão Corporal, como se nomeava) e como preparadora corporal, em espetáculos dirigidos por diferentes encenadores. Isso talvez justifique porque, ao elegermos um tema para um projeto de pesquisa, tomo como principal tarefa da direção definir uma prática corporal – uma dança tradicional, uma técnica de organização corporal, uma luta ou arte marcial, etc. – para compor a base de treinamento dos atores durante o processo.

Em *Recusa*, desde o início, quis evitar o treinamento de uma forma codificada, e a primeira intuição foi a de desenvolver o trabalho corporal a partir de dois elementos: o butô e os princípios da biomecânica. As experiências com o butô foram conduzidas pela atriz Ana Chiesa, discípula de Yoshito Ohno e do seu pai Kazuo Ohno. A dança Butô inspirava principalmente pela simplicidade dos seus princípios, pois, como afirma um dos seus criadores, Kazuo Ohno, butô significa caminhar ou mover-se em voltas. Os espasmos, a contínua metamorfose do corpo do ator-bailarino, que se transforma em segundos, inspirado pelas forças da natureza, na profunda relação do homem com a terra, na contínua tensão entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, confirmavam a cada prática realizada o corpo como esse lugar que fala por si.

No outro eixo, os princípios da biomecânica eram exercitados a partir do *étude Disparando o arco*, criado pelo encenador russo V. E. Meierhold durante as experiências pedagógicas realizadas no Estúdio da Rua Borondiskaia, entre 1913 e 1916, e que foi, inicialmente, nomeado *A caça*. Os *études* sempre foram utilizados nos processos criativos da companhia sem a intenção de serem aplicados diretamente à cena; de uma forma geral, servem como prática corporal ou, pelos problemas que apresenta, como composição corporal – com o objeto imaginário, os vetores e espirais exigidos do corpo, as dinâmicas de transferência de peso e, principalmente, a relação entre o corpo e o ambiente.

Talvez pela primeira vez na nossa prática, um *étude* tem uma estreita conexão com os temas da pesquisa em curso e com o espaço de jogo que

propõe (aberto, floresta), a relação da caça e do caçador, o uso do arco e da flecha, etc. E, por isso, a primeira proposição que fiz de um Estudo Cênico a ser experimentado pelos atores partia desse *étude* e do relato etnográfico de caçadas de porcos feito pela antropóloga Tânia Stolze Lima, que trata das relações entre o humano e o animal, na cosmologia de um povo tupi, os juruna. Apesar de não ter qualquer pretensão de utilizar o *étude* no espetáculo, voltávamos a ele durante o longo processo, pois sabíamos que o relato sobre a caçada aos porcos permitiu ao antropólogo Eduardo Viveiros de Castro formular o perspectivismo, e sua descrição revelava a complexidade das relações entre homem/animal e demonstrava uma clara noção de pontos de vista.

Exercitávamos a transição de pontos de vista – homem/animal, animal homem/, homem/homem, animal/animal – investigando na estrutura as relações produzidas pelo espaço/tempo da floresta, que se desdobravam, se multiplicando ora de forma simétrica ora alternadas ou, ainda, de forma antissimétrica, nos permitindo observar que a caçada *de porcos*, evoca *labirintos*, nos quais os juruna desenham na pele, no corpo, o saber encarnado.

A verticalização da prática do *étude* revelou que o discurso narrativo construído a partir da ação do corpo exige síntese, liberando o ator da tarefa de tudo representar, principalmente quando a composição gestual se organiza de forma indicial – com a ação do ator expressando apenas uma parte e não o todo – e não mimética. A metonímia passa a ser a figura de linguagem que guia a *ação do corpo*, por suscitar uma operação de substituição que não anula o ato, mas expande-o. Afirma-se a noção de imanência do corpo – que determina o trabalho do ator mas que se estende a todas as matérias de composição da cena, na medida em que todas as linguagens têm sua raiz na esfera corporal.

Em seus estudos, Lévi-Strauss analisa, partir de documentos, o modo como os espanhóis – no que nomeia uma “verdadeira pesquisa psicossociológica” – analisavam os índios e, por outro lado, como os índios agiam ao capturarem europeus. Os nativos observavam semanas a fio os seus corpos mortos, para observarem se estes “eram ou não sujeitos à putrefação” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 71-72) Compreender a centralidade do corpo em uma cultura nos empurra para uma noção “inversa à ideia-meta que domina a cultura ocidental a partir da era cristã, ou seja, de ‘superação’ da matéria corporal, ou da sua transcendência em esferas mentais ou espirituais” (THAIS; MACHADO, 2014, Mapa Ator I, lado A). Assim, o

corpo – dos atores, do cenário, dos objetos, das palavras e do canto – não é veículo de nada, pois é, em si mesmo, a perspectiva. Afastar-se da noção de transcendência nos liberava, de algum modo, do temor de sermos ingênuos ou levianos. Como reflete Antonio Salvador:

Assim, tive liberdade para experimentar que a construção do trabalho do ator não vai em direção a espelhar o que o outro é. Pode, inclusive, apresentar ao outro aquilo que até ele nem saiba que é. Pode ser um *devoir* para quem faz e para quem vê, até mesmo para quem foi “representado”. Na criação artística, o sujeito pode ser tanto mais si mesmo, do que na vida. Eu sou mais inteiro no outro que em mim mesmo (OKAMOTO; SALVADOR, 2013, p. 12).

O *outro!* foi na prospecção dos mitos que reconhecemos um fundo cultural comum. De novo, um olhar externo – o do antropólogo Spensy Pimentel, com quem nos encontramos algumas vezes no correr dos estudos – apontou para o que se constituiu o alicerce do espetáculo: o mito do duplo. Imersos que estávamos em tantos materiais, o dualismo surgiu como um princípio recorrente a se projetar em inúmeras esferas das culturas ameríndias. E que, assim desejamos, projetou-se em todos os elementos do espetáculo.

Um fator relevante foi o desenvolvimento de dois processos criativos paralelos que, apesar de não terem sido concebidos em diálogo, mostraram, ao final, sua *gemeidade*: *Prometheus – a tragédia do fogo* trata do mito grego do titã Prometeu (aquele que vê antes) e do desaparecimento do seu duplo, Epimeteu (aquele que vê depois). O que nos intrigou no mito prometeico foi observarmos que a presença de Epimeteu se dilui, até o seu desaparecimento total – o último a citar o titã é o filósofo Platão –, a ponto de tornar-se uma das questões mais relevantes na abordagem dramatúrgica. O que significa a eliminação de *um titã* e a permanência do *outro*? A alteridade suprimida foi formulada por nós da seguinte forma: agora são dois, que são um! Prometeu, e tantos outros heróis narrados, solitariamente.

Em *Recusa*, a formulação era totalmente diversa: agora é um, que são dois! Poderiam ser Pud e Pudleré, Macunaíma e seu irmão (Jigüê ou Manapé), Kuarahy e Jasy, Omana e Yoasi, os duplos das narrativas míticas oriundas de diferentes culturas. E ainda dois índios piriipkuras, dois atores – Antônio Salvador e Eduardo Okamoto. Dois!

E, se no primeiro

a diferença tem de ser aniquilada (Caim e Abel, Rômulo e Remo), ou anulada (Cástor e Pólux), sempre em favor do Um, deste lado do Atlântico é bem

outro o trato com essas desigualdades. Na América do Sul, as distinções entre dois personagens primordiais se desdobram a ponto de tornarem-se a mola mestra de toda uma cosmologia, a própria sustentação do cosmo tal qual o conhecemos. Por aqui, um mundo sem diferenças seria um mundo morto, nos lembra Beatriz Perrone-Moisés (PIMENTEL, 2013, s/p.).

Muitos outros desdobramentos e conexões experimentadas no processo poderiam ser destacadas, mas pressinto que tal ação, se não aprofundada, esgarça os fios de uma trama frágil, delicada, ainda inconclusa. Pois, como afirma Claude Lévi-Strauss,

todo o esforço de compreender destrói o objeto a que estávamos ligados, em benefício de um esforço que o suprime em benefício de um terceiro, e assim por diante, até chegarmos à única presença durável, que é esta em que desaparece a distinção entre o sentido e a ausência de sentido: a mesma de onde partimos (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 389).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luiz A. O processo de construção de *Recusa* sob o olhar da dramaturgia. *Revista Sala preta*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1., p. 129-138, jun 2013.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores do antropólogo: Antropologia pós-social e etnografia. *PontoUrbe*, ano 2, versão 3.0, julho, 2008.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *Post-scriptum. Lorsque Je est un autre (et vice versa)*. In: _____. *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Terre Humaine; Plon, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

OKAMOTO, Eduardo; SALVADOR, Antunes. *Perspectivas do dois: atuação cênica no espetáculo Recusa*, da Cia. Teatro Balagan. *Sala preta*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1., p. 139-153, jun. 2013.

PIMENTEL, Spensy. *Programa do espetáculo Recusa*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2013.

SHEVTSOVA, Maria. Anatoli Vassiliev Conversando Com Maria Shevtsova: Teatro Estúdio, Teatro Laboratório. Trad. russo-inglês, Maria Shevtsova; trad. inglês-português, Patricia Furtado de Mendonça. *Performatus*, ano 2, n. 7, p. 5, nov. 2013.

_____. Pierre Clastres e a potência da recusa. In: THAIS, M; MACHADO, A. (Org.). *Balagan Cia. de Teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014. Mapa Ator II.

THAIS, M.; MACHADO, A. (Org.). *Balagan Cia. de Teatro*. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2014.

URIARTE, Urpi Montoya. Podemos todos ser etnógrafos? Etnografia e narrativas etnográficas urbanas. *Revista Redobra*, Bahia: UFBA, n. 10, p. 171-189, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Encontros – Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

RECOMENDAÇÃO DE LEITURA

SILVA, Soraya Beatriz L. Eram dois no mundo: o reconhecimento do outro e a metamorfose como estruturas. *Revista Sala preta*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, n. 1., v. 13, p. 183-190, jun 2013.

SPERBER, Suzi Frankl. Polifonia de duplos: Recusa e Prometheus. *Revista Sala preta*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1., p. 154-165, jun 2013.

SZTUTMAN, Renato. A potência da recusa: algumas lições ameríndias. *Revista Sala preta*, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 1., p. 163-182, jun 2013.