



Perspectivas do dois: atuação cênica no espetáculo *Recusa*, da Cia teatro Balagan

Eduardo Okamoto
Antonio Salvador Beatriz Antunes

Resumo

O artigo, redigido por atores do espetáculo *Recusa*, da Cia Teatro Balagan, apresenta inquietações de seus criadores em seus mais de três anos e meio de processo de pesquisa. O texto concentra-se especialmente na descrição de suas experiências no estudo da cultura ameríndia e a sua busca por uma linguagem de atuação que a recriasse. Ainda que o artigo se apresente como de autoria dupla, a sua forma tensiona manter a autonomia de vozes de cada um de seus autores, estendendo para a redação do texto inquietações e fundamentos do processo criativo do espetáculo: perspectivismo ameríndio e duplicidade.

Palavras-chave: Atuação cênica; Perspectivismo Ameríndio; Duplo.

Abstract

The article, written by the actors of the play *Recusa* of Cia Teatro Balagan, presents concerns of their creators in its more than three and half years of research process. The text focuses especially on describing the experiences of the actors during the study of the native Indian culture and its research for a language of performance that could recreate it. Although the article is presented with a dual authorship, its form tenses maintain autonomy of voices of each one of the authors, extending to the writing of the text the concerns and fundamentals of the creative process of the play: Amerindian perspectivism and duplicity.

Keywords: Performance scenic; Perspectivism Amerind; Double

Modos de leitura: quatro mãos, duas vozes (E.O.)

Este texto apresenta intenções e processos de criação dos atores Eduardo Okamoto e Antonio Salvador no espetáculo *Recusa*¹, da Cia Teatro Balagan. Diferentemente, porém, de textos com autoria compartilhada que frequentemente procuram

1 *Recusa* tem atuação de Antonio Salvador e Eduardo Okamoto, direção de Maria Thaís, dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, direção musical de Marlui Miranda, cenografia e figurinos de Márcio Medina, iluminação de Davi de Brito, preparação corporal de Ana Chiesa Yokoyama, assistência de direção de Gabriela Itocazo e, desde dezembro de 2012, direção de produção de Daniele Sampaio. Na primeira temporada do espetáculo (outubro a dezembro de 2012), a produção foi partilhada entre a Cia Teatro Balagan e Cláudia Miranda.

certa unidade de pensamento, harmonizando diferenças, o trabalho pretende manter autônomas as vozes de seus autores (ou, mais precisamente, atores). Assim, a cada passagem do texto, seu autor estará identificado, ao lado do título da seção, com suas iniciais: Eduardo Okamoto (E.O.) e Antonio Salvador Beatriz Antunes (A.S.).

Recusa alicerça-se fundamentalmente em duas bases conceituais: *perspectivismo ameríndio* (canibalizado – e, ao nosso modo, reinventado como cena – do pensamento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro) e *duplicidade* (autonomia, e interação de diferenças devoradas nos trabalhos de Beatriz Perrone-Moisés e Manuela Carneiro da Cunha). O primeiro conceito provocou-nos com a impossibilidade do sujeito apreender a realidade em sua totalidade, restando-lhe apenas uma parcela dela ou uma perspectiva sobre ela. O outro lembra-nos que, diversamente do pensamento euro-ocidental, fundado na busca permanente por uma unidade (lógica, coerente em si mesma e, não raro, excludente porque desqualifica tudo o que a ela não se assemelha), o pensamento ameríndio alicerça-se na busca por duplicidade, multiplicidade.

E se, na criação do espetáculo, deixamo-nos provocar por esta cosmologia, buscando a sua formalização em diferentes modos de escritura cênica, a redação deste texto igualmente procura a forma que expresse seus princípios. Assim, inclusive, respeita-se uma diferença fundamental do processo de criação do espetáculo: enquanto Antonio Salvador é ator da Cia Balagan há dez anos, atuando em diversos trabalhos deste coletivo, Eduardo Okamoto é ator-convidado e atua apenas em *Recusa*. Somos dois. Não nos reduzindo à unidade, podemos ainda ser muitos – todos. Será?

“Mokoi kuimba é oho oguatavo” (E. O.)

“Dois rapaz caminham na floresta”, dizia o texto, em guarani, que dois atores tomaram como mote de improvisação durante o processo de criação do espetáculo *Recusa*. A pesquisa, que depois foi sintetizada como cena, foi impulsionada pela reportagem do Jornal Folha de São Paulo (16/09/2008), relatando a situação dos dois últimos membros de uma etnia indígena isolada, os *Piripkura*. Encontrados em terras de fazendas madeireiras no Noroeste do Mato Grosso, como outras etnias isoladas, estes homens recusam-se a se submeter a um processo civilizatório. O trabalho fundamentou-se em estudos de narrativas míticas da tradição ameríndia, estudos etnográficos e levantamento de discursos políticos acerca das condições de terras ocupadas por povos indígenas (elaborados, sobretudo, por representantes de insti-

tuições que dialogam com etnias ameríndias). Dois rapazes perdidos na floresta: esta imagem sintetizou minhas percepções durante todo o processo de pesquisa que levou à criação de *Recusa*.

Num primeiro momento, estivemos perdidos mesmo porque, ainda que habitando o território que as fronteiras convencionam como *nosso* país, o Brasil, onde, em tese, incluem-se os índios, éramos muito estrangeiros na abordagem da cultura ameríndia. Os *Piripkura*, inclusive, resistem e recusam o contato com os brancos – até mesmo instituições nacionais, como a Funai.

Além disto, a esta primeira dificuldade, adentrar na floresta, havia outra: dali sair trazendo consigo pistas possíveis para a sua recriação como cena. Simbolicamente, afinal, colocávamo-nos à caça de alguma coisa que não sabíamos reconhecer.

Depois de quase dois anos na espreita, se me é permitido forçar a imagem, procurando nos encontrar neste mato sem cachorro, viajamos à Terra Indígena Sete de Setembro, morada dos membros da Aldeia *Gãpgir*, do povo *Paiter Suruí*, em Rondônia. Ali, perdemo-nos efetivamente na floresta. Permanecemos onze dias: comemos, participamos de rituais, fomos batizados com nomes indígenas, sendo, assim, incorporados como *ares* – parentes -, tivemos os corpos pintados, bebemos *chicha* e a vomitamos e, enfim, caçamos. Caçamos, será?

Na caça, dois atores vindos de São Paulo acompanharam aproximadamente vinte indígenas. Todos eles com espingardas – nós, evidentemente, não. Chovia – somente os dois rapazes urbanos usavam capas amarelas de chuva. Os índios, à espreita, percebiam sinais que para nós eram irreconhecíveis: cheiro de porco, marcas de patas de porco, caça a qualquer momento à vista. Os dois atores os seguiam. Súbito, barulhos de porcos do mato. Os índios dispersam-se a fim de cercar a caça. Ouviram-se tiros. Os dois rapazes em suas capas de chuva permaneceram imóveis. Sozinhos na Floresta Amazônica. Minutos intermináveis até sermos novamente encontrados. Dois rapazes perdidos na floresta.

Teatro de um Povo da Floresta (A. S.)

Em 2011, em nosso primeiro encontro com o povo indígena *Paiter Suruí*, em Rondônia, dentre as muitas atividades que realizamos juntos, uma delas consistiu em mostrar um ao outro o que fazíamos. Eles queriam saber o que era teatro e nós queríamos ouvir seus mitos, seus cantos.

Numa noite, num espaço de encontro no meio da aldeia, coberto de palha e aberto por todos os lados, onde se reúnem e conversam, nos reunimos com eles para nos conhecer melhor. Surpreendidos, vimo-nos na seguinte situação: “Vocês fazem teatro?”, perguntaram. “Então façam aí!”. Diziam que queriam ver o que era o teatro. Ficamos assustados com a intimação, tão abrupta. Justamente nós que, inevitavelmente, estamos dados, muitas vezes, a elaborações para colocar nossa arte em jogo. Era como se, de antemão, o que fazemos não se fizesse assim, sem preparação prévia. Os *Paiter* pareciam pensar: “como assim não podem fazer agora, se é isso o que vocês sabem fazer?”. Pareciam nos desafiar, colocavam em dúvida nossa competência... Entre muitas idas e vindas para a resolução de quem faria o “teatro” naquele momento (e que teatro? Que peça? Que trecho de espetáculo ou cena que os atores ali presentes poderiam fazer?), o medo nos pôs a nos perguntarmos se realmente sabíamos fazer o que queriam e o que dizíamos que fazíamos. Por que tamanho medo para realizar o que elaboramos tanto?

Lá fui eu fazer uma cena de *Prometheus*, que a Balagan realizava concomitante ao projeto *Recusa*. Depois, Eduardo Okamoto fez outra cena, onde um morador de rua cantava *Garçon*, de Reginaldo Rossi. Ana Chiesa Yokoyama resistiu, dizendo que faria no outro dia sua performance. Marlui Miranda cantou diversas músicas como já tinha feito no dia anterior. Os *Suruí* aplaudiam entusiasmadamente cada um que se apresentava.

Depois de tudo, disseram: “agora nós vamos fazer o nosso teatro!”. Mesmo dizendo, no início, que não sabiam o que era teatro! Começou o que parecia ser um jogo de desafio. *Gasadap* (Joaquim *Suruí*) convocou alguns homens e em segundos começaram a fazer uma dança e canto ao mesmo tempo que davam risadas do que faziam. Logo nos contaram que estavam imitando outro povo indígena que viram em alguma ocasião subirem ao palco para fazer sua dança e canto. O outro povo, pelo que contaram, parece ter se apresentado num palco de teatro, numa situação entendida como “teatral” – ou como é comumente entendida.

A relação de ver e imitar se estendeu por outros dias. Em outra noite, exibimos alguns vídeos, no intuito de apresentar a eles o universo teatral para além de nós e de nossa performance. Apresentamos trechos do *Hamlet*, de Peter Brook, contamos a fábula e falamos um pouco do dramaturgo, seu teatro e espaço cênico. Mostramos também algumas cenas de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, filmado em terra inglesa. *Admi-*

rando La Argentina, de Kasuo Ohno, deu a possibilidade de apresentar onde dança e teatro podem se encontrar. A versão cinematográfica de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, apresentou uma leitura de um mito ameríndio feita por não indígenas.

Tudo compunha uma série de atividades que vínhamos fazendo em conjunto, nas quais os grupos apresentavam o seu universo – Balagan de uma lado e os *Paiter* do outro. Eles passaram horas narrando seu mito de fundação, realizaram uma cerimônia de purificação com a bebida da *chicha* (fermentação alcoólica extraída do milho), pintura do corpo, caçada.

Em outra ocasião, a atriz Ana Chiesa Yokoyama fez sua performance, criada a partir também de texto que estávamos trabalhando em *Prometheus* e elementos do Butô. Tudo sempre assistido com grande atenção e curiosidade (afinal, nas dinâmicas de tradução de termos teatrais para a língua *Paiter Suruí*, chegaram à conclusão de que o termo que melhor definiria o espectador de teatro seria *soe ikin ey*, que quer dizer “os curiosos”) e aplaudido efusivamente ao final juntamente com assobios.

Na espreita por uma linguagem da atuação: indícios de caça (E. O.)

A experiência de criação de *Recusa* foi mobilizada, evidentemente, pela notícia de jornal sobre o aparecimento dos índios *Piripkura* no Noroeste do Mato Grosso – sendo a notícia de jornal que o relatava porta de entrada para o vasto universo ameríndio. Para além da pertinência temática, porém, inquietavam a equipe de criação questões formais e estéticas: como traduzir (ou transcriar) cenicamente uma cultura que originalmente não apresenta fenômenos espetaculares nos moldes em que se conhece o teatro na tradição euro-ocidental? Como criar um espetáculo de teatro estimulado por uma tradição cultural onde não há, por exemplo, um ator (performer, intérprete etc.) e uma assistência cuja participação no fenômeno seja justamente a de contemplação da ação? Como, enfim, recriar sem trair as fontes originais? O processo de criação do espetáculo nos colocava, assim, na busca por rastros de linguagem de encenação que recriassem uma cultura sem encerrá-la nos limites de uma outra – difícil negociação cultural em que um lado e outro deveriam estar abertos às possibilidades de transformação. Seguíamos, assim, na caça por um teatro outro.

Como metáfora, esta caçada, diga-se, opõe-se à outra: a do coletor. Enquanto na primeira um caçador coloca-se atento à espreita de sinais que possam levá-lo a resultados imprevisíveis, o segundo, a partir de determinados parâmetros dados pelas

experiências anteriores, um *a priori*, recomenda certos procedimentos de semeadura para se aproximar de resultados próximos de outros, já conhecidos. Caçar pressupõe disponibilidade, abertura, escuta. Coletar pressupõe formas de conduta. Caçar em terreno desconhecido era, assim, a tarefa dos criadores de *Recusa*.

Em trabalho de 1996, Tânia Stolze Lima, etnógrafa dos *Juruna*, disserta acerca de uma caçada de um porco do mato por índios desta etnia. Segundo a pesquisadora, quando se referem a uma caçada, os índios o fazem por meio de seu próprio ponto de vista – como homens. Os porcos veem a si mesmos como humanos e veem a caçada como uma guerra em que podem capturar estrangeiros. Isto, no plano dos homens, corresponde à morte do caçador; para os porcos corresponde à sua captura. Assim, a realidade se “desdobra em acontecimentos paralelos (melhor dizendo paralelísticos):

Humanos caçam porcos

Porcos são atacados por inimigos”²

Dizendo de outro modo: a experiência é simbolizada de diferentes maneiras por cada um dos sujeitos envolvidos num evento.

Ora, há quem lembre, no entanto, que se os ameríndios dizem que os porcos veem a si mesmo como humanos, de certa maneira assumem para si a perspectiva do outro. Mas não é exatamente assim que acontece. Os ameríndios não afirmam que os porcos são gente. O que eles dizem é que, na sua perspectiva como homens, os porcos são vistos com vendo a si mesmos como humanos.

De qualquer maneira, o que se depreende com força desta análise é que “não há realidade independente de um sujeito”. Ou seja, aquilo que se apreende do mundo não é a realidade, mas um ponto de vista sobre ela. Reconhecendo como parcial a sua perspectiva, os *Juruna* lembram: “o que existe para o caçador quando ele toma a palavra para falar de si mesmo é apenas *parte* daquilo que existe para *outrem*”³. Os *Juruna*, como também se vê em grande parte das cosmologias ameríndias, não confundem o seu ponto de vista com a realidade em si. Não há generalização, mas experiência.

No texto, um dos primeiros estudados no processo de criação de *Recusa*, encontramos, orientados pela diretora do espetáculo, Maria Thaís, algumas pistas para a atuação: 1) fundar a linguagem atoral na experiência plena das coisas; 2) permanecer “em relação”, especialmente com as forças da natureza (ou mais amplamente falando,

2 LIMA, p. 35.

3 Idem, p. 31.

das coisas todas: matérias, seres, devires); 3) encontrar um uso da palavra que, mais que representar a realidade (colocando-se, portanto, como um equivalente a ela, no “lugar de”), evoque as suas forças, as suas agências; 4) encontrar ações que, mais que sintetizar e definir circunstâncias, situações e conflitos (como se vê notadamente numa tradição do teatro dramático), apenas indicie-os, apontado mundos, instigando a imaginação do espectador e, portanto, incluindo a sua própria *perspectiva* no jogo.

O primeiro rastro (experiência em detrimento de representação/simulacro) levou-nos à busca permanente por ações reais (o que não significa necessariamente com traços estilísticos realistas). Com isso quero dizer que buscamos encontrar ações que não fossem representação de estados emocionais, situações ficcionais ou ainda que indicassem comportamentos humanos. Interessavam ações que, na sua materialidade, abrissem portas para imagens. Neste aspecto, a cenografia de Márcio Medina servia-nos de bússola: pedaços de vime pregados em pequenas tábuas de madeira valem por uma mata inteira!

Outro referencial: ação não se interpreta e nem se coloca no lugar de algo; ação é. Nesse sentido, buscamos um amplo uso do corpo em sua materialidade – incluindo, evidentemente, tudo aquilo que a concretude do corpo é: sensação, percepção, memória. Ao não restringir a ação do ator ao universo ficcional, abriu-se um espectro amplo (uma floresta de possibilidades): atores realizando ações que pudessem complementar ou se contrapor às situações narradas, por exemplo; ações destinadas ao contato direto do ator com a audiência; ações que servissem para o ator evocar (e não necessariamente revelar) memórias criadas durante o processo de estudo (como aquelas relacionadas à experiência com os *Paiter Suruí*) etc.

A abordagem dos outros rastros de linguagem nos pediu que adentrássemos um pouco mais na floresta, seguindo por trilhas e mata fechada.

Parente meu é Onça (A.S.)

Chegou o dia em que Eduardo Okamoto e eu, quase ao final de nossa estada na Aldeia Gãpgir, fizemos uma leitura performática de um trecho de *Meu tio o iauaretê*, de Guimarães Rosa (1985), com uma inserção de um canto *Karajá*, tentando recuperar um *Estudo Cênico* que tínhamos apresentado publicamente, durante o processo de criação de *Recusa*, na Casa Balagan. A estrutura da performance era simples: nossos corpos já estavam pintados com tinta feita de jenipapo, desde o dia em que chegamos

lá. Estávamos também com colares *Suruí*, ou seja, já estávamos, ao menos em nosso aspecto físico, “indianizados” – para não dizer devorados. Na fábula roseana, um caboclo narra a um ouvinte sua vida, experiências da vida no mato, onde vive isoladamente. Fala de sua ascendência indígena e de seus parentes que são onça! Ele mesmo se vê como onça. Fazíamos a leitura de modo que revezávamos os trechos – e um ator ouvia o outro contar.

De todas as apresentações que fizemos ali, nesta, como em nenhuma outra, os índios se reconheceram de imediato. Sabiam, perceberam de cara que estávamos falando de seu universo, na descrição dos bichos, da mata, na forma de construir as frases em português, na recriação da gramática por um caboclo índio. Riam, se reconheciam e participavam, chegando a falar no meio da narrativa, como se respondessem a algo e contassem a história junto em alguns momentos.

Antes da apresentação, eu temia o que pensariam ao ouvir tal história contada por nós. Imaginava que poderia ser até ofensivo este tipo de espelhamento: narrá-los para eles mesmos. Sabia que inevitavelmente na entonação de alguma palavra, na divisão do texto, na forma de olhar ou quando arriscava algum gesto, poderia também esbarrar, valer-me de algum clichê ou estereótipo do que se imagina que pode ser o caboclo índio que narrávamos. É claro que eu estava curioso para saber se eles se enxergavam em nossa performance. Mas eu não sabia o que e quem eram eles! Só sabia que eles não eram os estereótipos de índios que a história da criação artística construiu. Mas não, eles pareciam gostar, até demais, do que fazíamos.

Terminamos a leitura e imediatamente *Gasadap*, sempre o líder a sair na frente da organização das apresentações dos índios, chamou *Xamuai Suruí*, um dos mais velhos, e pediu que ele se sentasse em um toco de árvore, onde nós tínhamos sentado para fazer a leitura. Os dois começaram a nos imitar, inclusive na postura, um ouvindo silenciosamente o que o outro narrava, sentado, e o outro realizando as ações no espaço. Reconhecemos logo que estávamos sendo imitados. Parodiados, será?

Para além da personagem como unidade: sujeitos e ação (E.O.)

Ainda na busca de sinais para a nossa linguagem de atuação em *Recusa*, um segundo rastro (a saber: relacionamento permanente com as forças naturais, suas intencionalidades) estimulou os atores a jamais encerrar as suas criações em si, permanecendo em jogo permanente. Assim, por exemplo, não interessava que o ator

oferecesse uma imagem fechada e definida sobre características de personagens; ao contrário, interessava a permanente abertura ao “outro”

Uma pista: nunca me defino, apenas me relaciono. Isto abriu outras trilhas na floresta em que caminhávamos: a possibilidade infinda de “metamorfoseamento” (a transformação com opção processual ininterrupta, a única lógica possível). Aqui, foram importantes as contribuições de Ana Chiesa Yokoyama, preparadora corporal, atriz, e discípula direta de Kazuo Ohno e seu filho Yoshito, que nos inseriu em alguns dos princípios do Butô – dança moderna japonesa balizada em relacionamento com forças da natureza. A inserção desta preparação com linguagem oriental não visava evidentemente o decalque de opções poéticas e técnicas de outro contexto cultural (o japonês) para temas da América Indígena. Interessava, também aqui, canibalizar contextos outros que pudessem nos ensinar a sermos outros, empurrando-nos, assim, do asfalto da cidade grande para o centro da floresta. Mais que uma forma, interessou o estudo de uma atitude.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss explica que “No Ocidente, os estilos de vida e modos de produção se sucedem. No Japão eles coexistem”⁴. Construindo uma cultura não-excludente, como o são com frequência as culturas indígenas, a cultura oriental não coloca o novo no lugar da tradição. Deste ponto de vista, o Butô nos aconselhava uma nova perspectiva de tempo: não linear, não organizada em termos cronológicos, mas cíclica.

Além da recusa à substituição (à exclusão, portanto, que coloca um sobre o outro, escolhendo um *ou* outro, e afirmando, ao contrário, a justaposição de um e outro), o Japão ainda realiza outra dupla recusa: nega o conceito de sujeito baseada no *eu*, origem das transformações no mundo, tal como se vê em diversas culturas do Ocidente; nega o discurso que se coloca como fundamento de entendimento da realidade⁵. Primeiro, o japonês não compreende o sujeito como unidade apartada do contexto que o gera. O sujeito, nesta cultura, é, enfim, uma causa, resultado de forças que sobre ele atuam. Nesse sentido, o sujeito está em permanente transformação, a depender das forças com as quais se relaciona, sendo o homem um arranjo provisório e em permanente movimento. Isto é bastante diferente do que o Ocidente aprendeu a conceber: o sujeito como princípio da ação que transforma o mundo, especialmente a natureza. Depois, no

4 LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 25.

5 Idem, p. 34-35.

Ocidente, o que se vê é o discurso que elabora um discurso racional sobre aquilo que apreende da vida – a linguagem como substituto da experiência empírica. No Japão, a realidade é o lugar último em que o sujeito reflete seus pertencimentos⁶.

Assim, no aprendizado do Butô, interessava o prosseguimento de lições de caça. E nestas aulas, compreendendo novas formas de concepção de sujeitos, reconhecemos também as limitações dos meios tradicionais de concepção narrativa no seio de nossa própria cultura, o Ocidente. Nestas plagas, o conceito de personagem, espelhando uma concepção de sujeito, dimensiona uma perspectiva sobre os fatos narrados – não raro, uma perspectiva única sobre eles. Nestes termos, a ação da personagem, no Ocidente, ensina Anatol Rosenfeld, “adensa” a ficção, definindo-a, inclusive⁷.

A interação com a cultura indígena, diversamente, exigia novos modos de ser/estar – o que é diverso de interpretar uma personagem no teatro. E, portanto, novos modos de criar/atuar. A caçada seguia, assim, mato adentro.

Perspectivas do Humano (E.O.)

No diálogo com Tânia Stolze, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sintetizou o conceito de *Perspectivismo Ameríndio* – logo tornado provocação para entendimento das interações humanas no seio da cultura indígena e, portanto, estímulo para a prática de nossa atuação em *Recusa*. Aí, sintetiza-se uma visão cosmológica segundo a qual “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não-humanas que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p.347). Em condições “normais”, os humanos veem a si mesmo como humanos, os animais como animais. Os animais, no entanto, é a si mesmos que veem como humanos, vendo os humanos como animais. O mesmo se aplicando a outras subjetividades existentes, como espíritos, deuses, plantas, mortos etc.

“A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 355). Isto se dispõe de modo oposto à tradição evolucionista euro-ocidental: esta concebe que os seres humanos são animais que se diferenciaram (homens são ex-animais); os ameríndios entendem que animais são humanos que deixaram de sê-lo (animais são ex-humanos). Assim, o que se vê, para os indígenas da América, é menos “a cultura se distinguindo da natureza que a natureza se

6 Idem, p. 35.

7 In CANDIDO, 2005, p. 9-50.

afastando da cultura” (*IBIDEM*). Provocado por esta visão de mundo, Viveiros de Castro (2006) propõe uma revisão conceitual de termos, sugerindo *multinaturalismo* para assinalar, em contraste, concepções *multiculturalistas* dos euro-ocidentais. Para os ameríndios, enfim, haveria uma unicidade espiritual (humana) e uma diversidade de corpos.

O estudo do Perspectivismo revelou-nos a possibilidade de uma humanidade não-humana – ou não restrita aos seres humanos. Aqui, uma contribuição fundamental e de amplo debate no âmbito das pesquisas da Cia Balagan: muitos de seus estudos incluem perspectivas sobre o *inumano* e o *mais-humano* no teatro (como se vê em pelo menos dois projetos de pesquisa capitaneados por Maria Thaís e financiados com recursos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo). No contexto de criação de *Recusa*, esta teoria perspectivista lembrou-nos que em tudo há intenção: forças naturais agindo e podendo ser agenciadas. Mais: que a realidade é interação permanente de perspectivas. A cena que procura recriar esta cultura, assim, deve sempre multiplicar possibilidades, pluralizar perspectivas. A realidade como interação de dois: eu/outro.

O Dois como Princípio (A.S.)

Um tempo depois da viagem aos *Paiter Suruí*, durante a criação de *Recusa*, ganho de presente de Ana Chiesa Yokoyama o volume *Cultura com aspas*, de Manuela Carneiro da Cunha, editado pela Cosac Naify (2009). Nele, Ana pediu que eu lesse o ensaio *De amigos formais e companheiros*. Ali, a autora descreve as relações de amizade e companheirismo no povo *Krahô* e diferencia este último da primeira:

Amigo formal é, por definição e por excelência, um estranho, um não parente, ikhuanare. A relação imperante é de respeito extremo e de evitação. O amigo formal pode, assim, gracejar e insultar suas vítimas, por ser um estranho, e isso em mais de uma dimensão. E ao insultar, ele ao mesmo tempo reafirma sua estranheza e a subversão que seu gracejo implica. Em seu duplo aspecto de evitação e parceria jocosa, o amigo formal teria, portanto, esse caráter que me parece defini-lo, o de negar, o de subverter, o de contradizer. (CUNHA, 2009, p. 53, 54)

Ela exemplifica essa amizade no plano cosmológico na relação estabelecida entre Sol e Lua:

São amigos formais e ao mesmo tempo burlam-se mutuamente ao longo do mito da criação. Em suma, reúnem, talvez por falta de personagens em um mundo ainda deserto, duas facetas da amizade formal. E a criação se dá, isto é importante, através de um processo dialético. (IDEM, p.55)

Define que os *ikhuanõ*, os companheiros, são ao contrário dos amigos formais,

“São companheiros de todas as horas e de todas as atividades, pelo menos até se tornarem pais de numerosa prole. Reina entre eles total liberdade de discurso e uma camaradagem descontraída”. (...) Tal como o amigo formal corresponde a alteridade por excelência, o companheiro corresponde à semelhança, à simultaneidade e à gemelidade. (IDEM, p. 56)

Manuela descreve ainda um exemplo de dinâmica entre amigos formais entre os *Krahô* – logo depois de já ter mencionado que um procedimento usual entre eles, neste tipo de amizade, é o de representar um grupo por alguém que lhe é exterior –, que me chamou atenção e que vejo relação com a vivência inicial que tivemos com os *Suruí*. “Assim, por exemplo, uma menina é associada aos homens, um menino às mulheres, duas meninas aos iniciados... como se cada um desses grupos só se reconhecesse através de um jogo de espelhos que lhe devolve o seu contrário” (IDEM, p. 57-58).

E acrescenta que Jon Christopher Crocker “apontou mecanismos estreitamente paralelos a esses entre os *Bororo*, mostrando que tanto a identidade social quanto a identidade física emergem através de processos especulares que a constroem, processos que fazem com que um *Bororo* nunca seja tanto si mesmo do que quando é ‘representado’ por um totalmente outro” (IDEM, p. 58).

Diante desta experiência, e da confirmação de que o que eu estava vivenciando ali, nos *Paiteer Suruí*, não era um fato particular, uma experiência isolada, a minha criação como ator na construção de *Recusa* precisou ser revista; ou antes, encontrou uma vereda por onde correr. Tratava-se do medo de desconhecer, ser totalmente “outro” diante dos *Paiteer*, ao invés de me fazer crer numa falta de intimidade para “representá-los” (no sentido apresentado pelo texto de Manuela). 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 *devir* 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.

Palavra e Xamanismo (E.O.)

Se na valorização simbólica da caça, a relação eu/outro é evidente, afirmando o perspectivismo ameríndio, o mesmo se vê na tradição xamânica. É função do xamã o cruzamento de barreiras corporais e a adoção de outras subjetividades, administrando relações entre estas e os homens. O conhecimento xamânico coloca-se novamente de maneira oposta à ciência moderna ocidental: para esta, conhecer é objetivar – “a forma do Outro é a coisa” (VIVEIROS DE CASTRO, p. 358); para aquele, conhecer

é personificar, reconhecendo a intencionalidade (ação) que há em cada evento – “a forma do Outro é a pessoa” (IBIDEM).

Considerando uma certa intencionalidade universalmente aberta aos seres, os índios ensinam: cuidado no uso da palavra. Elas não só revelam nossas intenções, com também, ao serem pronunciadas, disparam-se como flechas à busca de suas caças. Assim, por exemplo, os índios tomam cuidado para não pronunciar nomes de mortos: fazê-lo significa chamá-los e a mistura de homens vivos e mortos, habitantes de mundos diferentes, pode ser profundamente confusa e perigosa. Há cuidado também ao narrar fatos futuros: a palavra não apenas nomeia o que se vê no aqui-agora, mas também determina acontecimentos vindouros (latências, potências). Assim, quando se fala da caça a ser realizada no dia seguinte, há de se cuidar para jamais fazer referência (nem mesmo em tom de brincadeira) à possibilidade de os homens serem atacados pelos porcos. A palavra, desta maneira, é não só “representação de,” mas a própria evocação de realidades, uma maneira de atravessar intencionalidades e, portanto, os corpos que as guardam. Aqui, o terceiro “eixo-rastro” para a atuação em *Recusa*.

Neste eixo, foram importantes as contribuições de Marlui Miranda, diretora musical do espetáculo, que nos lembrou o fato de que entre os índios não há música instrumental: tudo são vozes e suas intenções. Igualmente importantes foram as palavras escritas por Luís Alberto de Abreu, dramaturgo do processo: retirando artigos e conectivos das frases e invertendo o uso que coloquialmente se faz de pronomes possessivos (“Pai meu” ou “Mãe minha,” por exemplo), abriu literalmente espaços na língua para a expressão de intenções não evidentes, não reveladas, ocultas – há segredos, em *Recusa*. Considerando que tudo são vozes e que há intenções a serem expressas ou negociadas nos modos de falar e nos seus silêncios, a palavra ganhou ênfase no processo de criação. Não bastava “bem falar” o texto, como é possível ao ator bem treinado de teatro, mas era necessário, através do falar, negociar perspectivas.

Esta percepção veio ao encontro de indicações de Spencey Pimentel, antropólogo que, como outros profissionais das Ciências Humanas, guiou-nos em indicações de leitura. Xamã não é aquele que possui talento ou dom especial para a comunicação com “outros mundos” e forças naturais. O xamanismo é uma habilidade a ser desenvolvida. Em certo sentido, não seria demasiado dizer que para os índios alguém “tem xamã” – o que é diverso de afirmar que “é xamã”. O xamanismo, enfim, seria uma certa habilidade aprendida pelo indivíduo que, como um rádio, é capaz de sintonizar deter-

minadas frequências, ondas, e, assim, negociar suas intenções, como um verdadeiro “diplomata cósmico”.

A atuação em *Recusa*, assim, pressupõe uso xamânico da palavra. No uso habitual da língua, as palavras, em jogo de substituição, representam uma ausência (o jogo significante/significado). No uso que os xamãs fazem da língua, as palavras *evocam* esta ausência, tornando-a presente. A palavra presentifica uma ausência. Os atores de *Recusa* esforçam-se para aprender a ter xamã: não dizer em vão.

Jogo Ainda Aberto: floresta e seus múltiplos (E.O.)

O contato permanente com a cultura indígena nos ensinou: tudo é gente e, portanto, tudo é perigoso. Não há ação livre de intencionalidade e, assim, livre da responsabilidade de evocação de realidades outras. O difícil, parece, é poder conscientizar as intenções todas que habitam as diferentes situações do viver – como o faz o xamã. Aqueles que, como os dois pobres atores que se perderam na floresta, ainda não são capazes da leitura atenta do real (ou das realidades, no plural), resta abertura permanente: prontidão para as relações.

Na abertura do texto, explicitarei o impulso primeiro para o processo criativo: a matéria jornalística sobre os dois últimos índios remanescentes de uma etnia – os *Piripkura*. O jornal relatava que os funcionários da Funai pediam ajuda do Ministério Público Federal para que o próprio órgão indigenista, enfim, demarcasse as terras a que, pela legislação, tinham direito – ainda que isso contrariasse interesses de fazendeiros, agronegócio, determinadas necessidades de determinada economia de determinada nação regida por determinado governo etc. Passados quatro anos da publicação do texto e *exatamente no dia da estreia de Recusa*, em quatro de outubro de 2012, o Governo Federal finalmente publicou portaria no Diário Oficial que delimitava a Terra Indígena *Piripkura*. O espetáculo e a abertura para as suas muitas multiplicidades: sempre há muita coisa atrás daquilo que fazemos – e que não apreendemos.

Assim, buscamos: jamais encerrar na atuação o significado (sempre imponderável) do espetáculo; apresentar uma perspectiva das coisas, deixando aberturas para a entrada de novos companheiros na floresta/cena. O quarto eixo de atuação em *Recusa*, enfim: o espetáculo não é uma obra, mas muitas – tantas quantas o número de espectadores que a puderem fruir (incluindo as suas intencionalidades, humanidades, perspectivas).

Fomos dois rapazes perdidos na floresta. Ao nosso lado, alguns outros (diretora, dramaturgo, preparadora, cenógrafo, diretora musical, iluminador, produtora, tanta

gente!) estiveram igualmente perdidos. Agora, chegam novos: os espectadores, os curiosos. E seremos múltiplos caminhando na floresta. Todos. Será?

Referencial Bibliográfico (E.O. e A.S.)

CANDIDO, Antonio (org). *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac & Naif, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A outra face da lua: escritos sobre o Japão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Tânia Stolze. *O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi*. Mana, vol.2, nº2. Rio de Janeiro, out.1996.

ROSA, João Guimarães. *Meu tio o iauaretê*. In *Estas estórias*. Nota introdutória por Paulo Rónai. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.