

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PALAVRA NO ESPETÁCULO "RECUSA":

INTERLÍNGUA E INTERCULTURALIDADE



DISSERTAÇÃO DE Mestrado – Pós-Graduação em Artes
do Instituto de Artes da Universidade Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

AMANDA MOREIRA DE OLIVEIRA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. SUELY MASTER

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PALAVRA NO ESPETÁCULO
“RECUSA”:
INTERLÍNGUA E INTERCULTURALIDADE**

Amanda Moreira de Oliveira

São Paulo

2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

O48p	<p>Oliveira, Amanda Moreira de, 1985-</p> <p>O processo de criação da palavra no espetáculo "Recusa": interlíngua e interculturalidade / Amanda Moreira de Oliveira. - São Paulo, 2016. 155 f.</p> <p>Orientador: Prof^a. Dr^a. Suely Master Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.</p> <p>1. Interlíngua. 2. Palavra (Linguística). 3. Linguagem e cultura. I. Master, Suely. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 792.02</p>
------	--

AMANDA MOREIRA DE OLIVEIRA

**O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PALAVRA NO ESPETÁCULO
“RECUSA”:
INTERLÍNGUA E INTERCULTURALIDADE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Orientadora: Profa. Dra. Suely Master

São Paulo, SP

2016

Aos meus pais, Cissa e José, exemplos de força e perseverança, pelo incentivo sempre incondicional. A vocês minhas realizações e meu amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Dennis Zapater Jasa, pelo amor, apoio, leitura e revisões cuidadosas. Com quem tenho a honra e felicidade de partilhar o dia-a-dia.

À Profa. Suely Master, pela orientação generosa. Voz afetuosa que me ajudou a traçar caminhos.

À Marianna Francisca Martins Monteiro e Thomas Holesgrove, pelos apontamentos na qualificação, contribuição essencial ao desenrolar do trabalho. Também aos pesquisadores do GREVI pelas conversas e discussões.

Aos funcionários e professores da Pós-Graduação em Artes da UNESP.

Aos entrevistados Maria Thais, Luis Alberto de Abreu, Antonio Salvador e Eduardo Okamoto, pela inspiração e generosidade de compartilhar meandros dos seus ricos processos criativos.

A todos os companheiros de graduação, de pós, de palco. Pela parceria e alegria dos encontros.

À CAPES, pela bolsa concedida.

RESUMO

Este trabalho investiga a criação da palavra no campo da interculturalidade, a partir da análise do espetáculo “Recusa”, realizado pela Cia Teatro Balagan. O grupo propõe uma imersão na cultura indígena, de forma que a linguagem falada em cena incorpora e reinventa expressões idiomáticas de oito línguas indígenas e do português brasileiro. Realizamos entrevistas com quatro artistas diretamente envolvidos no processo de criação deste espetáculo: a diretora Maria Thais, o dramaturgo Luís Aberto de Abreu e os atores Antonio Salvador e Eduardo Okamoto. Utilizamos o modelo de entrevista qualitativa proposto por Gaskell (2012). O tratamento às respostas recebidas foi baseado no método de “Análise de Conteúdo” (BAUER in BAUER; GASKELL, 2012). Verificamos nas experiências narradas nas entrevistas, a frequência de características e/ou itens que se repetem, reagrupando estes dados em categorias e subcategorias. Analisamos os conteúdos manifestos e também não-explícitos na fala dos entrevistados, colocando este material em diálogo com referências bibliográficas sobre interculturalidade e a teoria da tradução/transcrição de Haroldo de Campos.

Palavras-chave: Interlíngua, Palavra, Interculturalidade.

ABSTRACT

This dissertation investigates the process of creation of words in a multicultural aspect based on the analysis of the play “Recusa” by “Cia de Teatro Balagan”. The theatrical company proposes a deep immersion into the Brazilian indigenous culture in such a way that the language spoken on stage incorporates and reinvents idioms and language expressions from eight different tribe languages including Portuguese. We interviewed the director of the play, Maria Thais, the playwright Luís Alberto de Abreu, and the actors Antonio Salvador e Eduardo Okamoto. We followed Gaskell’s interview archetype (2012). We studied the answers following the pragmatics of the “Análise de Conteúdo” (BAUER in BAUER; GASKELL, 2012). We noticed many topics would repeat in the answers given what allowed us to put them into categories and subcategories. We also put under our analysis the unspoken language that they spoke while being interviewed. We crossed reference with bibliography about multiculturalism and with the theory of *transcrição* by Haroldo de Campos.

Key Words: Interlingua, Word, Interculturality

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
TÓPICO GUIA PARA ENTREVISTAS	5
CAPÍTULO 1 - INTERCULTURALIDADE	9
1.1 – INTERCULTURALIDADE X MULTICULTURALISMO	9
1.2 – ALTERIDADES	10
1.3 - TEATRO INTERCULTURAL	11
1.3.1 - PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO ENTRE CULTURAS	14
CAPÍTULO 2 - A PALAVRA INTERCULTURAL: TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO	17
2.1 - APÓS A QUEDA: A RECRIAÇÃO DA TRADUÇÃO	17
2.2 - TRADUÇÃO COMO EXERCÍCIO DE LIBERDADE E (RE)CRIAÇÃO:	19
2.3 - TRADUÇÃO COMO TRANSCRIÇÃO: A MARCA DE HAROLDO DE CAMPOS	20
2.3.1 - A TRANSCRIÇÃO COMO ANTROPOFAGIA	23
CAPÍTULO 3 - O ESPETÁCULO “RECUSA”	25
3.1 – CIA TEATRO BALAGAN	25
3.2 - RASTROS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM RECUSA	26
3.2.1 - A BUSCA PELA PALAVRA EM CENA: INTERLÍNGUA	29
CAPÍTULO 4 - RESULTADOS E DISCUSSÃO	31
4.1 - RESULTADOS DA QUESTÃO 1: ADENTRANDO NA MATA	32
4.1.1 - QUESTÃO 1 - RESUMO DAS CATEGORIAS	37
4.1.2 - DISCUSSÃO DA QUESTÃO 1 - ADENTRANDO NA MATA	38
4.2 - RESULTADOS DA QUESTÃO 2: A CAÇA	42
4.2.1 - QUESTÃO 2 - RESUMO DAS CATEGORIAS	52
4.2.2 - DISCUSSÃO DA QUESTÃO 2 - A CAÇA	54
4.3 - RESULTADOS DA QUESTÃO 3 : DRAMATURGIA	61
4.3.1 - QUESTÃO 3 - RESUMO DAS CATEGORIAS	66
4.3.2 - DISCUSSÃO DA QUESTÃO 3 – DRAMATURGIA	67

4.4 - RESULTADOS DA QUESTÃO 4: PALAVRA	77
4.1 - QUESTÃO 4 - RESUMO DAS CATEGORIAS	81
4.2 - DISCUSSÃO DA QUESTÃO 4 – PALAVRA	82
4.5 - RESULTADOS DA QUESTÃO 5: FALA E CANTO	88
5.1 - QUESTÃO 5 - RESUMO DAS CATEGORIAS	91
5.2 - DISCUSSÃO DA QUESTÃO 5 - FALA E CANTO	92
CAPÍTULO 5: CONCLUSÕES	97
BIBLIOGRAFIA	101
ANEXOS	
1 - EQUIPE DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO RECUSA	109
2 - BREVES CURRÍCULOS DOS ENTREVISTADOS	110
3 - TRANSCRIÇÃO COMPLETA DAS ENTREVISTAS	113
ÍNDICE DE IMAGENS	
FIGURAS 1, 2 E 3	30

APRESENTAÇÃO

Em diversas mitologias o som vocal é a primeira força criadora do universo. Segundo a tradição hebraica, o termo *ruah* (respiração) corresponde ao *sopro* criador de Deus, e apresenta similaridade com a imagem da brisa e do vento. Este termo é traduzido à versão grega como *pneuma* e na versão latina como *spiritus*. E o termo *qol* (voz) representa o efeito propriamente acústico – o som do vento e do trovão. A autora Cavarero pontua duas passagens bíblicas nos quais são usados estes termos hebraicos: no salmo 33, segundo a qual Deus cria “com o sopro [*ruah*] de sua boca”; em outro trecho, no salmo 29, no qual o *qol* soa sobre as águas e é uma voz criadora. E a criação como efeito da palavra aparece especialmente no conhecido versículo “Deus disse: ‘seja luz’. E a luz foi” (CAVARERO, 2011, p.36).

Neste contexto mítico, a voz pode ser compreendida como uma potência detonadora da criação. Ao advir da respiração, a voz se mostra como um poderoso elemento constituinte do ser, que se propaga pelo espaço como o vento e ecoa como o trovão, e pode, assim, atravessar fronteiras.

O presente trabalho parte do desejo de investigar a voz enquanto potência criadora de sentidos dentro do âmbito da construção cênica. Além disso, nosso foco está na investigação da voz enquanto produto e elemento criador de alteridade¹, isto é, enquanto via de contato com o outro, com o diferente. Aliás, recorrendo mais uma vez à etimologia, o termo *vox* já parece guardar em si a função de contato: “no latim, *vox* é da mesma raiz do verbo *vocare*, que significa justamente chamar por alguém” (SARAIVA, 1993, apud NOGUEIRA, 2014).

Sendo assim, a criação da palavra no âmbito da interculturalidade é o recorte proposto por esta pesquisa, cujo enfoque e metodologia podem servir de inspiração a futuras pesquisas na área, assim como a artistas, estudantes de Artes Cênicas e preparadores vocais interessados em indagações sobre processos criativos.

Este trabalho se faz pertinente porque, verificando o estado da arte, notamos que, embora atualmente perceba-se um crescimento no número de trabalhos acadêmicos no Brasil focados em processos criativos em Artes Cênicas, ainda existe muito a ser explorado

¹ No presente trabalho, entendemos o termo alteridade como o processo de construção da identidade do sujeito a partir da noção de diferenciação com o outro, com o diferente. A noção de alteridade será melhor discutida no Capítulo 1 - Interculturalidade.

nesta área, especialmente no que concerne à expressividade vocal do intérprete contemporâneo, em termos teóricos, técnicos e poéticos. Também é importante salientar que são raros os estudos sobre a construção da palavra inseridos em um contexto de criação cênica no âmbito da interculturalidade.

Investigamos o processo de criação da palavra dentro de um espetáculo contemporâneo, cujas características parecem se alinhar a uma prática intercultural. Trata-se do espetáculo *Recusa*, realizado pela Cia Teatro Balagan, de São Paulo. Sua criação demandou dos artistas envolvidos uma aprofundada e longa investigação sobre a cultura ameríndia. A pesquisa deles aliou uma prática exigente e questionadora a uma forte base teórica em estudos antropológicos. O processo se pautou no conceito de “perspectivismo ameríndio” forjado pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, o qual sintetiza que a concepção da imensa maioria das cosmologias ameríndias possui uma base comum, “segundo a qual o mundo é povoado de outros sujeitos, agentes ou pessoas, além dos seres humanos, e que veem a realidade diferentemente dos seres humanos”². Em linhas gerais, o perspectivismo afirma que, para os povos ameríndios, os animais se veem como humanos ao mesmo tempo em que enxergam os humanos como animais; assim, o elemento comum entre animais e homens não seria sua animalidade, como na tradição greco-latina, mas sim a sua humanidade.

Os artistas almejavam transcriar³ em cena a cosmovisão indígena de forma a não trair as fontes originais. Portanto, partindo da imersão na cultura ameríndia, “Recusa” não apresenta uma dramaturgia com os apoios tradicionais aristotélicos da representação, como desenvolvimento linear e cronológico de enredo, organização das ações e dos personagens. Propõe uma encenação fora dos padrões hegemônicos. O que se vê em cena é um entrelaçamento de histórias míticas e lendárias, que propõe uma imersão no campo da cultura indígena. O canto e a narratividade são os princípios para a construção dramática, de forma que os sons vocais geram uma multiplicidade de elementos sonoros adaptados e recriados - a linguagem falada em cena incorpora e reinventa expressões idiomáticas de oito línguas indígenas e do português brasileiro.

² Trecho de Alvaro Machado, retirado do livro *Balagan: Companhia de Teatro* (2014).

³ Entendemos o termo transcriação (neologismo cunhado por Haroldo de Campos) como um tipo de tradução que ultrapassa os limites do significado e se propõe a recriar o próprio processo de significação original presente em outra língua. Este assunto será tratado no Capítulo 1.

Diante deste processo criativo, achamos pertinente levantar algumas questões. Parece clara por parte da Cia Balagan a proposta de uma abordagem intercultural. De fato os artistas partiram em busca de uma abordagem intercultural para a criação da cena? Se sim, de que forma os pressupostos do teatro intercultural antecedem e se manifestam na ação destes artistas? De que forma a busca por uma outra cultura serve para problematizar a própria cultura e a própria linguagem artística, visando um processo de renovação? E como isto se reverbera no processo de construção da palavra em cena?

Buscando responder a estas questões, realizamos entrevistas com quatro artistas de diferentes funções e que estiveram diretamente envolvidos no processo de criação do espetáculo *Recusa*. Ao longo de sua criação, o espetáculo contou com uma equipe numerosa de parceiros criadores. Contudo, para a finalidade desta pesquisa, optamos por realizar entrevistas com estes quatro⁴ artistas visto que, de uma forma ou de outra, lidaram de forma aguda com a questão da construção da palavra em cena: a diretora Maria Thais, o dramaturgo Luís Aberto de Abreu e os atores Antonio Salvador e Eduardo Okamoto.⁵

Nosso objetivo geral foi descrever e analisar, por meio das entrevistas realizadas, os pontos de vista dos quatro artistas dentro de suas funções, verificando as diferentes perspectivas em relação a um contexto de criação da palavra cênica, assim como observar se de fato esta prática se enquadra no âmbito da interculturalidade.

As entrevistas foram realizadas entre dezembro de 2014 e abril de 2015. As datas foram agendadas de acordo com a disponibilidade dos entrevistados. Na maioria das vezes os encontros ocorreram na sede da Cia Balagan – exceto a entrevista de Eduardo Okamoto, que aconteceu nas dependências do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

Os diálogos foram gravados em áudio e transcritos.⁶ A transcrição respeita o modo de falar dos entrevistados, mantendo as interjeições, contrações verbais e gírias. Contudo, para os fins metodológicos desta pesquisa, que pressupõe de uma Análise de Conteúdo, não achamos relevante descrever detalhadamente o modo de falar, como os tempos de pausa e as variações da prosódia na fala entrevistados, visto que esta ferramenta

⁴ A ficha técnica do espetáculo e breves currículos dos entrevistados estão disponíveis em *Anexos*.

⁵ É importante salientar que gostaríamos de ter contado também com uma entrevista da diretora musical do espetáculo, a etnomusicista Marlui Miranda, por entendemos que a participação dela foi extremamente importante no processo de criação do espetáculo, especialmente no que se refere à questão da emissão vocal presente em cena. No entanto, após repetidas tentativas, não foi possível contarmos com uma entrevista dela, nem presencialmente ou via internet, pois a diretora musical nos informou que estava muito ocupada.

⁶ A transcrição completa das entrevistas também está disponível em *Anexos*.

metodológica é utilizada mais comumente em pesquisas de Análise de Discurso.

Utilizamos o modelo de entrevista qualitativa proposto por Gaskell (2012). Este tipo de entrevista se distingue da entrevista de levantamento de dados fortemente estruturada, em que é feita uma série de perguntas pré-determinadas; assim como se diferencia de uma conversação continuada menos estruturada da observação participante, ou etnografia. A entrevista qualitativa é, segundo Farr (1982 apud GASKELL 2013), “essencialmente uma técnica, ou método, para estabelecer ou descobrir que existem perspectivas, ou pontos de vista sobre os fatos, além daqueles da pessoa que inicia a entrevista. [...] Em síntese, o objetivo da pesquisa qualitativa é apresentar uma amostra do espectro de pontos de vista”. (GASKELL in BAUER; GASKELL, 2013, p. 70).

Para tanto, elaboramos um “Tópico Guia” que nos orientou sobre como perguntar o que gostaríamos de saber dos entrevistados. Este, segundo Gaskell, (p. 66, 2013) é elaborado a partir da leitura crítica da literatura sobre o tema, reconhecimento de campo, discussões com colegas experientes e do pensamento criativo. O Tópico-Guia, segundo o autor, deve ser curto e fornecer uma progressão lógica a plausível através dos temas em foco. Não se trata de uma série de perguntas específicas, mas algo que poderia sugerir títulos de parágrafos, que orientem o entrevistador sobre as questões que quer verificar com o entrevistado, de forma que as perguntas sejam um convite ao entrevistado falar longamente, com suas próprias palavras e com tempo para refletir. As questões da entrevista devem ser tratadas com certa flexibilidade: as perguntas podem sofrer pequenas transformações no andamento da pesquisa. De fato isto ocorreu conosco: ao longo do processo de entrevistas, mudamos a ordem das questões, assim como incluímos pedidos de esclarecimentos e acréscimos de questionamentos específicos em pontos importantes.

A seguir estão elencadas as questões do Tópico Guia que foram colocadas a todos os entrevistados, assim como os objetivos específicos de cada uma destas questões. Nossa proposta foi abordar de forma cronológica o processo de criação do espetáculo, partindo de questões gerais a questões mais específicas sobre a construção da palavra no espetáculo *Recusa*.

TÓPICO GUIA PARA ENTREVISTAS

QUESTÃO 1 – ADENTRANDO NA MATA

- Qual sua aproximação pessoal com o tema e sua principal motivação para participar deste processo?

Objetivo: Verificar diferentes perspectivas e motivações dentro do grupo e analisar como os pressupostos do teatro intercultural se manifestam nos comentários dos artistas.

QUESTÃO 2 – CAÇA

- Como foi o período de criação do espetáculo? Quais as dúvidas e soluções encontradas? E de que forma as leituras e o período de convivência com os Pater Suruí na Terra indígena Sete de Setembro afetaram a criação?

Objetivo: Mapear as escolhas que levaram às soluções cênicas encontradas e verificar de que forma o encontro com outra cultura afetou esta criação.

QUESTÃO 3 - DRAMATURGIA

- Quais foram os percursos e os desafios encontrados para transcriar o perspectivismo ameríndio em cena, criando uma determinada dramaturgia que não traisse as fontes originais?

Objetivo: Verificar de que forma a imersão na cultura ameríndia afetou os entrevistados na construção da dramaturgia deste espetáculo.

QUESTÃO 4 – PALAVRA

- Como vocês lidaram com a construção da palavra em cena? Pode-se dizer que a forma como vocês lidam com construção da língua falada em cena é uma espécie de gramelot?

Objetivo: Verificar como os entrevistados definem e relatam o processo de criação da língua falada em cena. Verificar como os entrevistados definem o jogo de improvisação presente nesta língua.

QUESTÃO 5 - FALA E CANTO

- Como se deu a relação entre a música, o canto e a fala na construção de soluções cênicas?

Objetivo: Verificar outras perspectivas em relação a voz e a fala em cena.

O tratamento às respostas recebidas aos tópicos teve como base a “Análise de Conteúdo” (BAUER in BAUER; GASKELL, 2012), um método que se constitui em um conjunto de técnicas utilizadas para análise de dados qualitativos. Segundo Campos (2004), a sistematização da Análise de Conteúdo remete a primeira metade do século 20, e à princípio foi uma importante ferramenta na busca dos sentidos dos artigos e propagandas da imprensa escrita nos Estados Unidos, especialmente no período entre a Primeira e Segunda Guerra Mundial. Atualmente é um método amplamente utilizado em pesquisas científicas no campo da saúde.

Achamos importante salientar a utilização de um método de análise de dados qualitativos que é mais utilizado no campo da pesquisa em saúde e está aqui emprestado para uma pesquisa no campo das artes. Mesmo que esta ponte entre áreas seja pouco usual, acreditamos que esta utilização é interessante na medida em que a Análise de Conteúdo proporciona um olhar multifacetado sobre a totalidade dos dados colhidos, objetivando a busca do sentido ou dos sentidos de um documento em um caráter polissêmico.

Segundo Bardin (1977), a Análise de Conteúdo utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens. Segundo Campos (2014), não se trata apenas de colocar suposições subliminares acerca de determinada mensagem, mas de embasar a análise concretamente ao relacionar os dados colhidos nas entrevistas com pressupostos teóricos. Ou seja, a partir dos dados colhidos são analisados os conteúdos manifestos (explícitos) e também conteúdos presentes nas entrelinhas das falas, tendo por finalidade a produção de inferências: “O ato de inferir significa a realização de uma operação lógica, pela qual se admite uma proposição em virtude de sua ligação com outras proposições já aceitas como verdadeiras”. (Bardin, 1977, p.39).

Em nossa análise, verificamos a frequência de características e/ou itens que se repetem nas experiências narradas pelos artistas entrevistados, reagrupando-os em categorias e subcategorias. O processo de categorização pode ser definido como “uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e seguidamente, por reagrupamento segundo o gênero” (Bardin, 1977, p.117 apud Campos 2004). Desta forma, podemos caracterizar as categorias como grandes enunciados que

abarcam um número variável de temas, segundo seu grau de intimidade ou proximidade. Oportuno ressaltar aqui que as categorias podem se formar pela frequência da repetição de conteúdos comuns aos entrevistados ou por relevância implícita, ou seja, um tema importante que não se repete frequentemente, mas guarda em si riqueza e relevância para o estudo – duas modalidades que não são excludentes e, sim, complementares.

Nosso trabalho está disposto da seguinte forma: no primeiro capítulo, “Interculturalidade”, estão expostas definições, contradições e exemplos de práticas interculturais, tendo como foco a questão cênica. Isto é tratado a partir de exemplos de encenadores que utilizaram o cruzamento de culturas como matéria-prima, tais como Barba, Brecht, Mnouchkine e Artaud. No segundo capítulo, “A Palavra Intercultural”, é tratada a questão da criação da palavra enquanto ponte entre culturas, tendo como exemplo a prática tradutória sob a óptica de Walter Benjamin e do brasileiro Haroldo de Campos e sua teoria sobre a tradução como transcrição. No terceiro capítulo, “O espetáculo Recusa”, está em foco o histórico do espetáculo *Recusa* e o modo de criação desenvolvido pela Cia Teatro Balagan. Para esta parte, utilizamos como base o referencial exposto pelo próprio grupo em publicações de artigos, livros, site, e também outros estudos acadêmicos que se debruçaram sobre o trabalho desenvolvido pela Balagan. No capítulo “Resultados e Discussão” analisamos, em diálogo com o referencial teórico, as categorias elaboradas a partir da análise das respostas dos entrevistados às questões do Tópico Guia. E finalmente, em “Conclusões”, são respondidas as questões iniciais deste estudo, visando proporcionar uma visão sobre a criação da palavra em cena em um âmbito intercultural.

Capítulo 1

INTERCULTURALIDADE

1.1 - INTERCULTURALIDADE X MULTICULTURALISMO

Interculturalidade refere-se ao estudo da comunicação e interação entre diferentes culturas. Este termo cunhado por teóricos como Fidel Tubino, Catherine Walsh e Raul F-Betancourt, que alertam que este conceito se baseia na busca de uma “qualidade interativa das relações das culturas entre si e não uma mera coexistência fatídica entre distintas culturas em um mesmo espaço” (Fornet-Betancourt, 2008, p.77 apud Damázio, 2008, p. 67). Ou seja, a interculturalidade alude a um tipo de relação na qual os grupos sociais reconhecem as suas diferenças e buscam a supressão das barreiras em uma mútua compreensão e valorização.

Segundo o Damázio (2008), a interculturalidade não deve ser confundida com o multiculturalismo, já que este outro termo remeteria a uma estratégia política liberal que visa manter a assimetria do poder entre as culturas, visto que defende o respeito às diferenças culturais, mas não põe em questão a dominação cultural eurocêntrica. Portanto, os termos “respeito” e “tolerância”, difundidos pela retórica do multiculturalismo, podem denotar uma prática condescendente de manipulação e alienação. Sartre, segundo Gallo (2008), afirma uma contradição essencial: ao invés de significar o respeito à liberdade do outro, esta “tolerância” acaba justamente por afrontá-la, na medida em que não dá o outro o direito de escolha:

“Não se deve supor, porém, que uma moral da “permissividade” e da tolerância iria respeitar mais a liberdade do outro: uma vez que existo, estabeleço um limite de fato à liberdade do Outro, sou este limite, e cada um de meus projetos delinea este limite à volta do Outro: a caridade, a permissividade, a tolerância – ou toda atitude abstencionista – são projetos meus que me comprometem e comprometem o outro na sua aquiescência. Realizar a tolerância à volta do Outro é fazer com que este seja arremessado à força em um mundo tolerante. É privá-lo por princípio dessas livres possibilidades de resistência corajosa, de perseverança, de afirmação de si.” (SARTRE, 1999, p. 507, apud GALLO, 2008).

Ou seja, neste entendimento, “tolerância” e “respeito”, difundidos pela retórica do multiculturalismo, estariam fortemente limitados por uma ideologia semicolonialista que consagra a cultura ocidental dominante como “benevolente” ao conceder alguns espaços a

outras. (DAMÁZIO, 2008).

Já a prática intercultural exige certos desafios, como a dilatação de recursos hermenêuticos, epistemológicos e metodológicos, introduzindo um processo dialógico com outras formas de vida e também de pensamento. Trata-se, portanto, da articulação de um diálogo entre diferentes culturas (Fornet-Betancourt, 1994, p. 38-39), um processo polifônico do qual são ouvidas diversas vozes pelo contínuo contraste com o “outro” e o constante aprender de suas cosmovisões e experiências históricas. Ou seja, a prática intercultural pode de ser entendida como uma ampliação de parâmetros de pensamentos a partir do contato com a alteridade.

1.2 - ALTERIDADES

O termo alteridade possui diferentes acepções para a psicologia, filosofia e antropologia. Para a psicologia, em linhas gerais, a alteridade se refere à formação psíquica do ser humano a partir do confronto com o mundo externo: “o conceito que o indivíduo tem segundo o qual os outros seres são distintos dele. Contrário a ego” (Dicionário de psicologia, 1973, p. 75). Ou seja, segundo este viés, a alteridade pode ser entendida como um processo de construção da identidade do sujeito a partir da interação social, que acaba revelando aquilo que o indivíduo é a partir do contraste com aquilo que ele não é, ou seja, por meio do contato com o outro.

Já para a filosofia, etimologicamente o termo alteridade vem do latim *alteritas*, que significa “ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 1998 p. 34-35). Segundo, Molar (2008, p. 1444), desta acepção filosófica se depreende que o termo alteridade se refere ao processo de auto-reconhecimento no outro, mesmo que a princípio existam diferenças físicas, psíquicas e culturais.

E para a antropologia, o termo alteridade volta-se para o contraste cultural a partir da observação do contato cultural entre grupos étnicos diferentes, e da análise do conflito que se desenvolve em consequência do encontro entre diferentes perspectivas. Segundo o antropólogo brasileiro Gilberto Velho (2008):

“A noção do outro ressalta que a diferença constitui a vida social, à medida que esta efetiva-se através das dinâmicas sociais. Assim sendo, a diferença é, simultaneamente, a base da vida social e fonte permanente de tensão e conflito.”
(VELHO, 2008, p.52)

Sendo assim, embora o termo seja trabalhado sob diferentes vieses para a

psicologia, a filosofia e a antropologia, todas as acepções apontadas partem do conflito entre o mundo externo e o mundo interno. Desta forma, a alteridade pode ser entendida como uma espécie de espelho⁷, que, pelo contraste, revela o que é familiar ao destacar aquilo que é estranho.

No presente trabalho, entendemos alteridade como um processo de construção de identidade a partir da percepção de diferentes visões de mundo, o que pode ser entendido como um pressuposto a uma prática interculturalista.

1.3 - TEATRO INTERCULTURAL

*O teatro é uma encruzilhada de civilizações. É um lugar de comunicação humana.
(VICTOR HUGO)*

Buscar inspiração para a criação cênica em manifestações culturais de outros povos é uma prática ao mesmo tempo clássica e pós-moderna, eterna e nova, segundo Pavis (2008). Esta prática, denominada como teatro intercultural, trata da troca de procedimentos entre as culturas, na qual a encenação denota uma transposição intercultural de determinados preceitos da cultura estrangeira e/ou de suas modelizações peculiares.

No campo teatral, o cruzamento de culturas como matéria-prima à criação é uma prática antiga, no sentido de que a representação teatral tem misturado, desde sempre, as tradições e os estilos os mais diversos, traduzidos de uma língua ou uma linguagem para outra. Mas também é uma prática nova, visto que “a encenação ocidental, noção esta recente, utiliza tais cruzamentos de representações e tradições de forma consciente, afirmativa e estética, somente a partir das experiências das vanguardas do século 20 e, mais, radicalmente, após os grupos multiculturais de Barba, Brook e Mnouchkine”. (PAVIS, 2008, p.06).

Sendo, assim, a prática do teatro intercultural não pode ser entendida como uma nova estética que definiria a forma de fazer teatral contemporânea, mas pode ser encarada como uma tendência que tem entre seus principais expoentes diversos nomes significativos, de encenadores e encenadoras que buscaram práticas interculturalistas com diferentes interesses e objetivos, como está descrito a seguir.

⁷ A obra de Mikhail Bakhtin e de seu Círculo de pesquisa trazem referências ao signo do espelho como proposta de reflexão sobre a alteridade. (BAKHTIN, 1997a e 1997b).

Por exemplo, na obra de Antonin Artaud estão presentes referências que remontam a culturas de épocas e espaços diversos, como um contraponto para se pensar a cultura ocidental. Alguns exemplos são referências aos índios Tarahumaras mexicanos, o teatro Topeng realizado em Bali ou referências medievais (alquimia, hermetismo). De maneira geral, o pensador francês utiliza referências a “culturas arcaicas” para gerar questionamentos de ordem metafísica a respeito da função do teatro. Estes pensamentos o levaram a considerar o caráter ritualístico do acontecimento teatral enquanto experiência do sagrado, (QUILICI, 2004) a partir dos quais são propostas experimentações cênicas que se aproximaram da linguagem da performance.

Um outro exemplo está na obra do encenador alemão Bertold Brecht que, ao se impressionar com o alto grau de estilização, a fisicalidade sintética, a ausência da quarta parede, entre outros aspectos presentes na Ópera de Pequim, encontra influências à construção de sua concepção de teatro épico. A transposição dessas questões na teatralidade chinesa serviu, por exemplo, como fonte de inspiração para a criação do conceito de “*verfremdungseffekt*”, ou o efeito de estranhamento, assim como uma alternativa à linguagem realista em voga. (ZUOLIN, 2008, PEIXOTO, 1981)

Já Vsevolod Meierhold, buscando alternativas antinaturalistas às técnicas de atuação psicologizante stanislavskiana, encontra referências em práticas do extremo oriente, como nos teatros populares nipônicos, assim como no jogo das máscaras da commedia dell’arte, no trabalho de Duncan, de Dalcroze, de Loie Fuller e técnicas oriundas do circo. A utilização destes princípios ajudou a compor os princípios da biomecânica, um conjunto de exercícios expressivos que visam revigorar a relação dos atores com o diretor e demais elementos da representação, e, de maneira genérica, objetivava transformar o corpo do ator em uma ferramenta usada de forma consciente e precisa na encenação, a serviço de aprofundar o domínio do ritmo da cena na relação entre movimentação dos atores e a dimensão do espaço. (CARREIRA e NASPOLINI, 2007)

Nos anos de 1970, segundo Pavis (2008 p. 146-147 e 191-193), a obra de Peter Brook denota uma prática de teatro intercultural, por exemplo, na encenação executada pelo The Living Theatre a partir do “Mahabharata” indiano. A obra hindu contou com adaptação textual de Jean-Claude Carrière e direção de Peter Brook, além de uma equipe composta por vinte e dois atores, vindos de dezesseis países diferentes (que contaram com treinamento na dança indiana Kathakali), bem como de cinco músicos, sob a direção de Tsuchitori Toshi, que introduziu na encenação dezenas de instrumentos orientais e africanos. Gerou um ciclo de três peças (O jogo dos dados, O exílio na floresta, e A Guerra), com total de nove horas de duração. (BROOK, 2000, PAVIS, 2008).

Segundo Ortiz (2015), este processo criativo levou onze anos de pesquisas entre a adaptação do texto, ensaios e ao menos três expedições à Índia (1982, 1984 e 1985, que também foi o ano da estreia do trabalho). Sobre o caráter de pesquisa de materiais relacionada à construção dos figurinos e cenografia para o espetáculo, Ortiz afirma:

“Estavam à procura da atmosfera, das imagens, dos sons, dos perfumes e se depararam com muitas possibilidades: cores, texturas de roupas, movimentos de pessoas, rituais religiosos, formas tradicionais de cerimoniais, performances populares, danças, mímicas, narração, canto, e música.” (ORTIZ, 2015, p.4)

Também podemos notar que é costumeiro na trajetória da companhia francesa Théâtre du Soleil a referência ao Oriente, que é uma forte influência advinda de experiências pessoais da própria diretora Ariane Mnouchkine (OLMOS, 2015), e que de certa forma reverbera em menor ou maior grau nas obras do grupo. Por exemplo, o espetáculo “Les Shakespeare” (1981) teve como base o estudo sobre a biomecânica de Meierhold e do cinema japonês, utilizando os textos shakespearianos Ricardo II e Henrique IV; “A Indiada” Ou “A Índia dos Seus Sonhos” (1989) buscou inspiração em princípios do Kathakali e em “Tambours sur la digue” (1999) há inspiração em princípios no teatro de bonecos japonês Bunraku. (PAVIS, 2008, OLMOS, 2015)

Já o encenador italiano Eugenio Barba estuda os princípios psicofísicos que regem o comportamento humano em estado de representação e encontra balizas comuns entre as formas culturais distintas a fim de desenvolver uma práxis do treinamento de ator transcultural, no qual a utilização do corpo-mente do atuante está ancorada em técnicas extracotidianas baseadas em “princípios-que-retornam transculturais” (Barba, 1994, p.24). Com o grupo Odin Theatre, Barba viajou para muitos países asiáticos, principalmente Bali, Taiwan, Sri Lanka e Japão, visando um processo de coleta e aprendizado de técnicas espetaculares de distintas culturas. Desenvolve a chamada “Antropologia Teatral”, definida como “o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação organizada” (idem).

Estes são apenas alguns exemplos de experiências interculturais no campo teatral do Ocidente no século 20. A prática teatral contemporânea, ao expandir a troca intercultural, não age ingênua ou establanadamente: “ela confronta e interroga as tradições, os estilos de representação e de culturas, que nunca teriam se encontrado sem esses súbitos apelos de inspiração”. (PAVIS, 2014, p. 02).

Contudo, é importante pontuar a possibilidade de que as práticas interculturais experimentadas por estes e outros tantos artistas podem ter sido originadas mais pelo

desejo de uma renovação cênica do teatro ocidental do que por uma preocupação etnológica de conhecimento do outro. Por exemplo, existem críticas severas que apontam fragilidades conceituais na “Antropologia Teatral” proposta por Eugênio Barba, de forma que esta, em seu cerne, não teria qualquer validade antropológica, ao usar de forma deturpada, “a-histórica, mecânica e descontextualizada”, segundo Krüger (2008), conceitos emprestados da Antropologia. “Barba entenderia o termo “pré-expressividade” como uma dimensão humana “universal”, fisiológica e anterior a qualquer influência social ou estética, ou seja, eliminando totalmente a dimensão simbólica, histórica e cultural do fenômeno estético” (KRÜGER, 2008, p. 78).

Desta forma, o teatro intercultural se revela uma prática complexa, na medida em que a transferência intercultural não apresenta um mecanismo automático ou passivo de uma cultura para outra. Em função dos pressupostos particulares dos artistas, que buscam ativamente na cultura estrangeira aquilo que necessitam para responder às suas questões e necessidades concretas, determinados elementos e traços da cultura estrangeira acabam sendo filtrados ou ressaltados.

1.3.1 - PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO ENTRE CULTURAS

Buscar inspiração em princípios de uma outra cultura visando a criação cênica, segundo Pavis (2014), pressupõe do artista a capacidade de percepção das diferenças entre a sua cultura e a cultura estrangeira. Essa percepção de alteridade é a condição primária para a troca, pois somente a consciência das diferenças entre a sua própria cultura e uma cultura estrangeira pode criar a base de uma interpenetração recíproca. Entretanto, esta percepção dos contrastes não é suficiente: o artista deve decidir quanto a uma tática para recriar aquela cultura. Segundo autor, as opções são escolher retratar a cultura estrangeira de forma a aproximá-la do público ou afastá-la, acentuando ou atenuando as diferenças com a sua própria cultura, ou seja, “irá querer esclarecê-la ou simplifica-la, ou ainda se contentará em citá-la com todas as suas complexidades. Todas essas escolhas são táticas e, portanto, em última análise, ideológicas e políticas”. (PAVIS, 2014, p. 187)

Isto quer dizer que deve ocorrer um processo de adaptação na criação cênica, no qual o artista se antecipa em relação à reação do público, que, segundo o Pavis (2008), é sempre etnocentrista⁸. Sendo assim, no jogo entre uma leitura etnocêntrica do público

⁸ O termo etnocentrismo, segundo Silva (2009), corresponde à atitude pela qual um indivíduo ou um

frente a uma prática intercultural, existem três atitudes artísticas distintas no processo de adaptação entre culturas, segundo Pavis (2014, p.3):

- a. Pode-se absorver ao máximo os preceitos e modelizações peculiares da cultura estrangeira sem reconstituir ou adaptar os ideogramas e os conceitos filosóficos da fonte, escolhendo acentuar e revelar as diferenças com a nossa forma de ver o mundo.

Sobre esta atitude, podemos fazer uma alusão metafórica a um sistema de filtros: neste caso, a imagem é a de um filtro que utiliza pedras largas - ao oferecer menos resistência à passagem, mantém mais das características originais da matéria-prima.

- b. Em segundo lugar, existe a possibilidade de adaptar os preceitos e modelizações originais aplainando as diferenças com a nossa cultura, eliminando os aspectos exóticos, normalizando a situação cultural, ao ponto que o estranho pareça familiar. O objetivo é que a encenação se torne o mais compreensível e legível para o público. O resultado pode ser que a fonte da inspiração acabe sendo “pasteurizada”, ou seja, normatizada, em nome de um desvio etnocentrista, visando facilitar a leitura do público. Segundo o autor, esta opção pode trair uma atitude condescendente com relação à cultura-fonte.

Sobre esta outra atitude, podemos fazer uma alusão a um filtro que utiliza pedras muito finas: ao oferecer maior resistência, retém mais componentes que são parte das características originais, de forma que o produto final contém menos concentração daquela matéria-prima.

- c. Uma terceira opção seria um caminho intermediário, que consiste em transigir entre as duas culturas, em produzir algo que seja como um “corpo condutor” entre as duas culturas e que respeite a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza (Pavis, 2014, p. 146-147).

grupo social, que se considera o sistema de referência, julga outros indivíduos ou grupos à luz dos seus próprios valores. Pressupõe que o indivíduo, ou grupo de referência, se considere superior àqueles que ele julga. “E essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõe, e, ao mesmo tempo, afirmam as relações de poder.” (SILVA, 2009, p.83)

Sobre esta atitude, o filtro metafórico se caracterizaria como algo intermediário entre os dois supra-citados – ou seja, um filtro com pedras médias.

Desta forma, a escolha da tática de abordagem intercultural implica na construção de um tipo específico de teatralidade. A encenação⁹, entendida desta forma, não é entendida apenas como uma produção de sentidos, mas também se refere a uma produção de sensações, que interpelam o espectador sem que o mesmo saiba ao certo o que aquilo quer dizer:

“Esta percepção da materialidade do espetáculo, da corporeidade dos atores, faz parte da experiência teatral; é esta sedução, esta insatisfação do desejo que impede que a encenação se reduza a um sentido terminal e a uma decodificação de signos e de intenções.” (PAVIS, 2014, p.29)

Ou seja, pode-se aferir que a encenação denota uma prática intercultural na medida em que ultrapassa simplesmente mostrar modelizações estrangeiras e consegue gerar determinadas sensações no público que remetem a um encontro (ou confronto) entre culturas. A isto se referem todos os aspectos referentes à produção da comunicação em cena, inclusive no aspecto verbal, tanto em uma perspectiva textual quanto à exploração de múltiplas possibilidades de qualidades da voz, que escapam de uma perspectiva logocêntrica sobre a estrutura do texto dramático clássico. Desta forma, a construção da palavra pode ser entendida como uma transposição cultural, assim como na teoria de Haroldo de Campos sobre a prática tradutória como transcriação.

9 O autor Patrice Pavis define encenação como um sistema estrutural cuja leitura toma por base os sistemas significantes produzidos em cena pelos criadores, que só existe uma vez recebido e reconstituído pelo espectador. Ao passo que a representação consiste no objeto empírico que abrange tanto o conjunto de materiais cênicos quanto a atividade do encenador e de sua equipe dentro do espetáculo. (PAVIS, 2014, p. 22-23)

Capítulo 2

A PALAVRA INTERCULTURAL TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO

2.1 - APÓS A QUEDA: A RECRIAÇÃO DA TRADUÇÃO

“E era toda a terra de uma mesma língua e de uma mesma fala.

E aconteceu que, partindo eles do oriente, acharam um vale na terra de Sinar; e habitaram ali.

E disseram uns aos outros: Eia, façamos tijolos e queimemo-los bem. E foi-lhes o tijolo por pedra, e o betume por cal.

E disseram: Eia, edificuemos nós uma cidade e uma torre cujo cume toque nos céus, e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra.

Então desceu o Senhor para ver a cidade e a torre que os filhos dos homens edificavam;

E o Senhor disse: Eis que o povo é um, e todos têm uma mesma língua; e isto é o que começam a fazer; e agora, não haverá restrição para tudo o que eles intentarem fazer.

Eia, desçamos e confundamos ali a sua língua, para que não entenda um a língua do outro.

Assim o Senhor os espalhou dali sobre a face de toda a terra; e cessaram de edificar a cidade.

Por isso se chamou o seu nome Babel, porquanto ali confundiu o Senhor a língua de toda a terra, e dali os espalhou o Senhor sobre a face de toda a terra.”

(GÊNESIS 11:1-9)

A queda da Torre de Babel representa a multiplicação dos idiomas, que afasta e dispersa os homens, na medida em que comunicação se freia frente a múltiplas línguas, não são inteligíveis entre si. Segundo Haroldo de Campos (2013)¹⁰, o termo *Babel* procede do verbo hebraico *bibbêl*, que significa “misturar”, “confundir”. Portanto, a “babelização” das línguas - outrora representada em uma única “língua suprema”, remetendo à nomeação primeira feita por Adão – cria as muitas “línguas imperfeitas”. Ou seja, a queda da Torre leva “os atrevidos rebentos adâmicos a sua dispersão pela face da Terra - foi a represália

¹⁰ CAMPOS, Haroldo. “A Língua Pura na Teoria da Tradução de Walter Benjamin”, In: TÁPIA, Marcelo e MÉDICI, Thelma (Orgs.), Haroldo de Campos - transcrição, 2013, p. 158-160.

divina, restauradora da eficiência da pena de banimento do Jardim do Éden”. (CAMPOS, 2013, p.160).

É nesta passagem da Bíblia que Walter Benjamin se inspira para falar sobre a questão da tradução em seu ensaio “A Tarefa do Tradutor”; escrito originalmente em 1923, é um texto basilar para a teoria da tradução no Ocidente. Segundo Lages (2002). “A Tarefa do Tradutor” apresenta influência da teoria platônica do conhecimento, visto que, para a autora, Benjamin parte do pressuposto de uma “Língua Pura”, fonte original e suprema, que habitava uma região onde a palavra, o significado e a tonalidade afetiva constituíam uma unidade perfeita. Ou seja, o conceito da Língua Pura está para além das línguas nacionais (e da comunicação feita através destas), formas inferiores ou manifestações necessárias, contudo falhas e transitórias. A tarefa do tradutor seria, então, intermediar as línguas nacionais, visando gerar a comunhão de sentidos. Esta tarefa é descrita por Benjamin da seguinte forma:

“o tradutor é também um antitheos que viola a divisão natural, divinamente sancionada entre as línguas (que direito temos nós de traduzir?), mas que afirma, por meio da negação rebelde, a unidade última, não menos divina, do logos¹¹. No choque implosivo e na chama da tradução concreta, ambas as línguas são destruídas e o significado entra, momentaneamente, na “escuridão vívida” (a imagem do enterro de Antígona). Mas uma nova síntese emerge, uma harmonização do grego ático do século V com o alemão do início do século XIX. É uma expressão estranha, porque não pertence integralmente a nenhuma das línguas. Ainda assim, está, mais que o grego ou o alemão, carregada com correntes de significado mais universais, mais próximas das fontes de toda a linguagem verbal.” (Benjamin, 2008 p. 351).

Nesta linha de pensamento, a tradução pode ser entendida como um processo singular, que nasce não apenas da interação entre línguas diferentes, mas também entre diferentes culturas. Sendo assim, a tradução visa criar - ou restaurar – um entendimento comum. Ou seja, a tradução pode ser entendida como um processo intercultural de mediação, dotado de grande instabilidade, visto que cria uma ponte não apenas entre duas

¹¹ A autora Cavarero (2011) recupera uma definição aristotélica para *logos* — *phonè semanthikè* —, apresentada na *Poética* e traduzida por “som/voz significante”, e a relaciona com a definição do homem político — *zoon logon echon* —, apresentada na *Política* de Aristóteles e traduzida por “animal racional” ou, mais precisamente, “vidente que tem *logos*”. “Essas duas definições marcam o limite que separa o homem do animal: o homem da *pólis* diferencia-se dos outros animais por ter *logos*; portanto, por ser capaz de se expressar racionalmente por via de sons que significam, ou seja, por meio da palavra (do nome, do verbo e do discurso)”.

culturas espacialmente distantes, mas também entre duas formas de pensar, resultados de diferentes momentos históricos, conforme afirma a autora Lages (2002):

“A tradução ocupa um espaço de passagem, no qual não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas, mas se aponta continuamente para a condição diferencial que a constitui. Simultaneamente excessivo e carente, poderoso e impotente, sempre o mesmo texto e sempre um outro, o texto de uma tradução ao mesmo tempo destrói aquilo que o define como original – língua – e o faz reviver por intermédio de uma outra língua, estranha, estrangeira.”¹²

Sendo assim, a tradução, enquanto espaço de encontro entre diferentes línguas, e também, em última instância, entre diferentes culturas, pode ser entendida também como um local privilegiado de ampliação da identidade através do confronto com a alteridade. Segundo Tápia (2013)¹³, a atividade da tradução poética poderia envolver a ampliação dos limites das línguas, como agente transformador de ambas as envolvidas no processo.

2.2 - TRADUÇÃO COMO EXERCÍCIO DE LIBERDADE E (RE)CRIAÇÃO:

Para Walter Benjamin, o texto traduzido seria como um eco da obra original, que reverbera o *intentio* – a intenção primeira. O autor se opõe a aceção da tradução tradicional que pesa sobre a necessidade de fidelidade de tradução por meio da metáfrase – para ele, a fidelidade palavra à palavra não serviria à compreensão do sentido, podendo levar inclusive à incompreensão. Assim, segundo Campos (1981, p. 179), Benjamin “inverte a relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo à fidelidade (a chamada tradução literal ao sentido, ou, simplesmente, tradução servil)”. Sobre isso, Walter Benjamin afirma:

“Sendo assim, o que resta de significativo para o sentido na relação entre tradução e original pode ser apreendido num símile: da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua.” (Benjamin, 2013, p. 79)

Portanto, visando evitar a incompreensão, cabe ao tradutor benjamiano tangenciar o

¹² LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002.

¹³ TÁPIA, Marcelo. Apresentação. In: Haroldo de Campos – transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013

texto original de forma a re-criar a criação. Este movimento não pressupõe transformar o sentido, mas libera o tradutor a transformar a forma da obra. O pensamento de Haroldo de Campos é o mesmo de Walter Benjamin em “A Tarefa do Tradutor”, que toma a verdadeira e boa tradução como aquela que apreende o essencial do original, aquilo que a obra gera de poético.

Isto se relaciona com a imagem da tradução como um processo de criação vital apontada por Haroldo de Campos (2013), ao citar a teoria de Prigogine e Stengers. Para eles, a ciência moderna parece distinguir uma atividade tradutória na medida com que um “texto genético”, ou seja, a informação contida no ácido nucleico, é traduzido sob a forma de proteínas enzimáticas: “São as enzimas, com efeito, que, por um breve lapso de tempo, retardam a morte e, no milagre estatístico da organização macroscópica, traduzem a sucessão de milagres estatísticos de que elas resultam”. (CAMPOS, 2013, p. 132). Ou seja, assim como a produção de enzimas se relaciona com a transcrição do DNA e suas inúmeras combinações de ATCG, a atividade tradutória pressupõe uma reconstrução ou reinvenção dinâmica da forma, atentando para a manutenção da identidade primeira.

Esta relação entre identidades nacionais que postas em xeque na ocasião da atividade tradutória é apontada por Walter Benjamin (2008), inspirado na lição de Rudolph Pannwitz:

“Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio, elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos linguísticos do que diante do espírito da obra estrangeira... O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira.” (BENJAMIN, 2008, p. 80)

Ou seja, deste trecho pode ser extraído um importante preceito da prática tradutória: ao traduzir, o tradutor deve estranhar a sua língua, alargá-la, deixá-la ser violentamente sacudida pelo original; em lugar de preservá-la do choque, deve helenizar o alemão, ao invés de germanizar o grego (CAMPOS, 2013, p.103).

2.3 - TRADUÇÃO COMO TRANSCRIÇÃO: A MARCA DE HAROLDO DE CAMPOS

Para Haroldo de Campos, o texto original propõe um movimento que abala as estruturas da língua materna do tradutor. É isso que o autor chama de tradução como crítica e criação, conforme descreve no artigo “Da tradução como criação e como crítica”. A

tradução como crítica é a escolha de uma obra estrangeira, representante do passado de uma nação, como fonte de enriquecimento cultural para a outra nação que entra em contato com ela. E é no encontro com outra língua que os limites que a língua nacional possui se tornam perceptíveis, ou seja, a tradução se revela um exercício de alteridade: “seus resultados finais devem ser avaliados em nossa língua, como trabalho de recriação poética que nela se perfaz, levando-a, quando necessário, a extremar seus limites.” (CAMPOS, 1991, p. 11)¹⁴.

O legado de Haroldo de Campos à teoria da tradução poética ocupa um lugar privilegiado na teoria da tradução nacional e internacional. Sua produção apresenta uma concepção singular acerca da atividade tradutória, na qual é exigida uma ampla liberdade criativa do tradutor, de forma que esta prática é marcada pelo trânsito entre línguas, locais, culturas e momentos históricos. Portanto, a tradução entendida assim trava um diálogo entre diferentes culturas e épocas, propondo um estatuto de criação à língua nacional a partir da tomada de uma língua estrangeira.

Haroldo de Campos denomina a tradução como um processo de *transcrição*. Segundo Nóbrega (2006) o termo *transcrição* é um conceito de difícil definição. O próprio Haroldo de Campos, ao longo do tempo, usou-o em diferentes acepções, além de muitos outros neologismos que cunhou para se referir à prática tradutória. De modo geral, o termo *transcrição* costuma ser confundido com “tradução livre”, adaptação ou paráfrase, a invenção de um poema a partir de outro. Contudo, este conceito denota uma definição mais complexa do que essa.

A *transcrição* haroldiana visa transportar a obra para o tempo e lugar atual, abalando, assim, tanto a língua do original como a língua da tradução. Neste processo, a *transcrição* do texto deve levar a uma transformação criativa do mesmo. “Assim, passado e presente, literalidade e criatividade, nacional e estrangeiro não se excluem, mas mantêm uma relação dialética e vital.” (NÓBREGA, 2006, p. 253)

Isto significa que a *transcrição* dá à tradução um papel de criação. Contudo, esta liberdade criativa apresenta limites, de forma que a *transcrição* não se refere a uma “tradução livre”, adaptação ou paráfrase - a invenção de um poema a partir de outro. Cabe ao tradutor-transcriador traduzir não apenas o conteúdo, mas a estrutura, a informação estética da obra original. A idéia é a de que, visto que a forma é parte importante do processo de significação da obra literária, o tradutor deve se ater a estes aspectos, como pode ser entendido no seguinte trecho:

¹⁴ CAMPOS, Haroldo de. Qohélet/O-que-sabe Eclesiastes: Poema Sapiencial. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois, no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 1992, p. 35)¹⁵.

Sendo assim, o que demarca o conceito de *transcrição* é que o texto - visto inclusive em seu aspecto material - não deve ser apenas traduzido, deve ser recriado, mas sem perder por completo as suas singularidades originais. Por exemplo, em outro trecho do artigo “Da tradução como criação e como crítica”, o autor propõe o conceito de “isomorfia” entre as obras, de forma que os textos [da língua de partida e da língua de chegada] “serão diferentes enquanto linguagem, mas como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2013, p. 4). Contudo, conforme afirma Tápia¹⁶, no pensamento de Haroldo, o termo “isomórfico” cederá, mais tarde, ao termo “paramórfico”, para que fosse enfatizada a relação de paralelismo sugerida pelo prefixo “para-”, “ao lado de”, como em paródia, ‘canto paralelo’.

Retomando a imagem criada por Walter Benjamin da prática tradutória que tangencia o texto original, a autora Santaella (2005) compara a transcrição haroldiana como um produto:

“Derivado do grego plágios, oblíquo, que não é em linha reta, com esse termo, Campos pretendeu caracterizar o movimento de derivação ou ramificação por obliquidade. Um tal movimento lhe parecia adequado para ‘descrever o desenrolar do processo literário como leitura ‘polifônica’, antes por desvios do que por um traçado reto, da tradição” (SANTAELLA, 2005, p. 232).

Esta obliquidade o leva a uma tradução poética que gera um texto inventivo de forma que “transcenda a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original trasladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material” (CAMPOS, 2013, p.18). Visto assim, pode-se dizer que Campos utiliza esta observação para sustentar teoricamente a possibilidade – e até mesmo a necessidade

¹⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

¹⁶ TÁPIA, Marcelo. Apresentação. In: Haroldo de Campos – transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013

–, da recriação da “informação estética” de uma obra que será traduzida. Sendo assim, o tradutor haroldiano é entendido como um transformador de signos, cuja tarefa é “reconhecê-los com sua mirada aléfica e, por través deles, redesenhar a forma semiótica dispersa, disseminando-a, por sua vez, no espaço da sua própria língua” (CAMPOS, 1981, p. 189).

Segundo QUENARD (2011, p.258), Haroldo encara que elementos da estrutura do poema, como o ritmo e as combinações sonoras (rimas, assonâncias, etc), são muitas vezes mais importantes do que a semântica das palavras. Este aspecto musical, rítmico, seria o elemento responsável pelo efeito de “encantamento” produzido no leitor sensível. Portanto, tudo aquilo que o leitor reconhece como “característico, intencionado e eficaz quanto ao tom e a disposição de ânimo, e como decisivo para o acompanhamento rítmico ou musical do discurso” também deve ser transmitido pelo tradutor. (CAMPOS, 1991, p. 248).

2.3.1 - A TRANSCRIÇÃO COMO ANTROPOFAGIA:

Haroldo de Campos estabelece um paralelo entre os processos de tradução como *transcrição* e a antropofagia cultural, tal qual como na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, na qual há a “devoração” antropofágica das culturas indígena e europeia. A autora Susanna Lages (2002, p. 01), em “Walter Benjamin – Tradução e Melancolia”, afirma que “por meio da teorização e prática de Haroldo de Campos, o gesto antropofágico do modernismo brasileiro correu o mundo e está no cerne do projeto de repensar a tradução de uma perspectiva pós-colonial”.

Haroldo de Campos considera a tradução como um desdobramento da antropofagia cultural oswaldiana, como afirma no texto “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”: “tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (CAMPOS, 1992, p. 234); o que implicaria para ele em uma “devoração” crítica e seletiva do legado cultural universal.

Relacionar o projeto modernista da antropofagia cultural à prática da tradução como *transcrição* denota “uma estratégia antieurocêntrica, desconstrutiva, articulada a partir do conceito de canibalismo, entendido como apropriação da energia vital do outro, a partir da sua destruição” (LAGES, 2002, p. 910).

Seu objetivo, em última instância, é mostrar que a cultura nacional - mais especificamente no campo da literatura - não é uma cópia inferior da cultura europeia e,

sim, uma cultura tradutora e assimiladora daquilo que lhe foi imposto desde o início da sua formação.

Capítulo 3

O ESPETÁCULO “RECUSA”

3.1 – CIA TEATRO BALAGAN

O espetáculo *Recusa*, objeto de estudo do nosso trabalho, é uma realização da Cia Teatro Balagan. Segundo o site da companhia¹⁷, a Balagan vem desenvolvendo suas atividades desde 1999, sediada na cidade de São Paulo. O grupo possui uma figura central, a diretora Maria Thais Lima Santos, e conta com parceiros filósofos, antropólogos, artistas e intelectuais das mais diversas áreas.

Em 1999, a Balagan estreou o primeiro espetáculo, *Sacromaquia* (1999 / 2000). Desde então, foram criadas outras seis obras: *A Besta na Lua* (2002 / 2004), *Tauromaquia* (2004 / 2006), *Západ – A Tragédia do Poder* (2006 / 2007), *Prometheus – a tragédia do fogo* (2011 / 2013), *Recusa* (2012 / 2013) e *Cabras – cabeças que voam, cabeças que rolam* (2016).

Em 2007 e 2008, realizou o projeto *Do Inumano ao mais-Humano*, que integrava duas ações de formação: uma voltada aos artistas da Cia e outra, a *Formação do Olhar para o Teatro*, voltada para aos espectadores. Segundo Oliveira (2015), os processos criativos neste grupo têm um caráter pedagógico, pois permitem a formação continuada dos artistas envolvidos e, em uma segunda instância, por meio do espetáculo, também possibilita a formação dos espectadores.

A criação dentro do grupo se dá a partir do diálogo das vozes de todos os envolvidos no processo, da direção à produção, da cenografia à atuação, passando pela criação da iluminação, dos figurinos, enfim, tudo o que diz respeito à obra. O grupo denomina que sua criação se dá de forma *polifônica*. Isto tem laços com os ideais do encenador Meierhold, “mestre imaginário”¹⁸ da diretora, visto aquele encenador visava a formação de um ator que também pudesse ser entendido como dançarino, músico e artista plástico. Ao dotar o ator

¹⁷ Site da Cia Teatro Balagan: www.ciateatrobalagan.com.br. Acessado em março de 2016.

¹⁸ Maria Thais se refere a Meierhold como sendo seu mestre imaginário em seu livro “Na cena do Dr. Dapertutto- Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916”. São Paulo: Perspectiva, 2009. Visto que, na acepção oriental do termo, “mestre” é alguém com quem o discípulo estabelece uma relação corporal e direta, Thais não teria a possibilidade de ser discípula de Meierhold, por isso o nomeia como seu “mestre imaginário”.

de múltiplos recursos expressivos, Meierhold pretendia capacitá-lo a ser também um instrumento polifônico. (SANTOS, 2009, p.169)

Etmologicamente, o termo *Polifonia* provém do grego e significa *várias vozes*. O termo saiu do jargão da Música¹⁹ para o ambiente da Literatura e Filosofia por meio do conceito de romance polifônico definido por Bakhtin a partir da obra de Doitóiévski. Segundo Mate (2012), as obras polifônicas propõem uma certa reversão na ordem das estruturas sociais, através da criação de imagens grotescas, próximas àquelas características do carnavalesco (oposição ao instituído como sublime, desde as primeiras proposições do *Sturm und Drang* romântico) (MATE, 2012 p. 184-185). Assim sendo, as obras polifônicas apontam à subversão de ordens sociais e hierárquicas vigentes, utilizando como matéria o encontro entre contrários. (BAKHTIN, 2002 apud THAIS, Maria (org). 2014)

Segundo o livro “Balagan: Cia de Teatro”, lançado pelo grupo em 2014, o conceito de *Polifonia* é a “mola mestra” na estrutura da companhia, sendo este conceito entendido como um propulsor à criação colaborativa em oposição a relações monológicas. Ou seja, a criação se dá a partir da relação dialógica entre diferentes discursos, sem a síntese ou a predominância de um sobre o outro. Desta forma, podemos entender que o conceito de *Polifonia*, caro ao grupo, se refere ao significado da própria denominação deste coletivo: segundo o prospecto do espetáculo Recusa, “Balagan” é um termo de origem russa, também presente na língua turca, no árabe e no hebraico, que significa confusão, bagunça, baderna e teatro de feira.

3.2 - RASTROS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM *RECUSA*

O espetáculo *Recusa* teve como mote inicial um fato publicado no jornal Folha de S. Paulo em 16 de Setembro de 2008, no Caderno Brasil. A reportagem relatava a situação dos dois últimos membros de uma etnia indígena isolada, os Piripikuras²⁰, que se recusavam ao apoio da FUNAI. Estes índios foram encontrados, rindo, em meio a terras de fazendas madeireiras no Noroeste do Mato Grosso. Um deles estava com um problema de

¹⁹ Polifonia, em música, é uma técnica compositiva que produz uma textura sonora específica, em que duas ou mais vozes simultâneas se desenvolvem harmonicamente (polifonia harmônica) ou preservam um caráter melódico e rítmico individualizado (contraponto). (Dicionário Michaelis, 2009)

²⁰ Segundo o prospecto do espetáculo Recusa, o termo *piripikura* é um apelido de cunho pejorativo dado pelos inimigos, índios Gaviões, do povo Mondé. O termo *piripikura* significa: borboleta, mariposa, aqueles que não param em nenhum lugar, não conseguem fixar território, que são nômades.

saúde causado por uma apendicite (quase em estado de supuração). Este rapaz foi levado ao hospital para a realização de uma cirurgia enquanto o outro índio preferiu ficar na mata. Após a realização do procedimento, o paciente fugiu do hospital e foi se encontrar com o amigo, e, então, os dois desapareceram.

A situação destes dois índios que viviam isolados, retratada naquela reportagem, foi catalisadora da pesquisa da Cia Teatro Balagan, que acabou gerando o processo de criação do espetáculo *Recusa*. Esta pesquisa se pautou na cosmologia²¹ de povos indígenas da América do Sul.

O estudo da Antropologia Cultural - e especialmente a obra do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro a respeito do conceito de *perspectivismo ameríndio* -, foi um elemento norteador do processo de criação do espetáculo *Recusa*. Em linhas gerais, o conceito de *perspectivismo ameríndio* afirma que existe uma base comum entre os pensamentos e cosmologias de diversos povos indígenas da América do Sul: segundo a visão indígena, todos os animais e todas as coisas têm almas, são pessoas. Os animais se vêem como humanos ao mesmo tempo em que enxergam os humanos como animais; assim, o elemento comum entre animais e homens não seria sua animalidade, como na tradição greco-latina, mas sim, a humanidade:

“Assim, se nossa antropologia popular vê a humanidade como erguida sobre alicerces animais, normalmente ocultos pela cultura – tendo outrora sido “completamente” animais, permanecemos, “no fundo”, animais – o pensamento indígena conclui ao contrário que, tendo outrora sido humanos, os animais e outros seres do cosmos continuam a ser humanos, mesmo que de modo não-evidente.”
(CASTRO, 2002, p.356)

Segundo esta linha de pensamento, a humanidade não seria a exceção, mas a regra: as possibilidades de perspectivas de mundo são multiplicadas: “Há mais pessoas no céu e na terra do que sonham nossas antropologias”, escreveu o estudioso, segundo Alvaro Machado²² (2014).

Outra obra que influenciou a pesquisa da Balagan foi a do antropólogo francês Pierre

21 Segundo o Dicionário Básico de Filosofia (2008), o termo *Cosmologia* provém do grego *kosmos*, que significa mundo, e *logos*, que se refere a um discurso a partir do saber racional. Ou seja, o termo se refere a possibilidade de um conhecimento do mundo enquanto um sistema, e de sua expressão em um discurso partilhado socialmente. (JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo, 2008)

22 MACHADO, Alvaro. *Perspectivismo ameríndio: uma metafísica da alteridade*. In: Balagan, Cia de Teatro, 2014.

Clastres, especialmente “A Sociedade Contra o Estado”²³ (1974). Em linhas gerais, esta obra trata sobre a recusa ameríndia ao conceito de Estado, ou seja, as sociedades indígenas não são sociedades “sem” Estado, mas sim “sociedades contra o Estado”. Segundo Renato Stutman²⁴ (2014), esta atitude refere-se à resistência indígena a toda forma de poder de unificação, subordinação e coerção, de forma a se evitar a deterioração de determinadas relações, tanto interpessoais quanto relações estabelecidas com o mundo natural.

A partir destes referenciais, o grupo se lança em uma pesquisa a respeito desta outra forma de pensar, objetivando retratar em cena a cosmologia ameríndia de povos da América do Sul em uma encenação que não traisse as fontes originais. Para tal, o espetáculo contou com um processo de criação relativamente longo: começou em 2009 e durou cerca de três anos e meio, até a estreia em outubro de 2011.

Um fato importante neste período de criação foi uma visita/imersão, realizada em fevereiro de 2011, na qual o grupo esteve junto à aldeia indígena Gãpgir, terra indígena Sete de Setembro, localizada na Linha 14 em Cacoal, em Rondônia/fronteira com o Mato Grosso. Lá vivem os clãs Gãpgir e Kaban do povo Paiter Suruí. Esta viagem durou onze dias e contou com a presença da diretora Maria Thais, os atores Eduardo Okamoto e Antonio Salvador, a etnomusicista e diretora musical Marlui Miranda, e a preparadora de Butoh Ana Chesa Yokoyama. Neste encontro, o grupo pôde realizar uma troca artística com os habitantes da aldeia indígena.

Desde a estreia o espetáculo foi apresentado em diversas cidades do Sudeste e Sul do Brasil, participando de mostras, festivais e circuito SESC, assim como em apresentações em aldeias indígenas no estado de São Paulo.

O resultado cênico daquele desejo de aproximação da cultura ameríndia, em termos de dramaturgia, foi um entrelaçamento de histórias, “umas míticas, outras lendárias, outras acontecidas que cuidam de relatar essa imersão estranha e maravilhosa no campo da natureza/cultura indígena”. (ABREU, prospecto impresso do espetáculo Recusa, 2014). Não se encontra neste trabalho uma dramaturgia com os apoios tradicionais da representação (enredo, organização das ações, unidade de tempo, concatenação de causa e efeito, clímax, ou personagens etc), o que demandou um processo complexo:

“Não é fácil abandonar o que se sabe, o conforto das soluções já testadas e sabidamente eficientes, mas se quiséssemos, de fato, penetrar naquela imagem

²³ CLASTRES, Pierre. A Sociedade Contra o Estado. 1974. Tradução: Theo Santiago, 2004. Disponível em: www.sabotagem.revolt.org

²⁴ STUTMAN, Renato. “Pierre Clastres e a potência da recusa”. In: Balagan – Cia de Teatro, 2014.

inicial e realizar a experiência da troca com aquele universo cultural era necessário começar a aprender com aquela simples notícia de jornal.” (ABREU, 2013)

3.2.1 - A BUSCA PELA PALAVRA EM CENA: INTERLÍNGUA

A diretora musical Marlui Miranda afirma, em texto presente no prospecto do espetáculo (2014), que a sonoridade em *Recusa* apresenta uma multiplicidade de elementos sonoros adaptados e recriados que:

“extrapolam as fronteiras do evento sonoro, para abraçar tudo o que diz respeito à expressão indígena: a fala e a dança; a língua recriada; a linguagem vocal, até mesmo os cantos; a utilização de instrumentos indígenas, tais como cintos de chocalhos de semestres de piqui e de cuités pequenas; a *rawé*, a rabeça dos Guaranis; o *aidje* dos Bororo, ou zunidor (que convoca fantasmas ou espíritos, por meio do som provocado pelo deslocamento de ar por movimento circular); as danças tradicionais do Paraná, dos Pataxó; cantos dos Bororo, Karajá.”

Ainda segundo a diretora musical do espetáculo, o canto foi se desdobrando, invadindo naturalmente o espaço da escrita narrativa - afinal, para os indígenas, a fala, o canto e o gesto são elementos compositores de suas narrativas, e, assim, este processo afetou preponderantemente a construção dramatúrgica.

Visando criar uma linguagem falada que expressasse uma mentalidade, e não uma mera representação ou a imitação do “modo de falar” indígena, o grupo passou por um longo processo de estudo e descobertas. Ao longo do processo desenvolveu-se uma determinada forma de vocalização que se caracteriza como um hibridismo entre o português, o tupi e termos de outros oito idiomas indígenas. Esta criação foi batizada pelo grupo como *interlíngua*.

No próximo capítulo, “Resultados e Discussões”, a partir das respostas dos entrevistados, analisaremos como se deu esta construção da palavra em cena para o espetáculo *Recusa* e quais são as características apresentadas por esta *interlíngua* criada pelo grupo. Traçaremos a relação entre esta linguagem falada com a teoria da prática tradutória como transcrição, de Haroldo de Campos, aliada à teoria sobre a interculturalidade no campo teatral.



Fig. 1 – Os atores Antonio Salvador e Eduardo Okamoto em *Recusa*. Foto: Ale Catan



Fig. 2 – A diretora Maria Thais, fundadora da Cia. Teatro Balagan. Foto: Bob Sousa



Fig. 3 – Luis Alberto de Abreu, dramaturgo do espetáculo. Foto: Bob Sousa.

Capítulo 4

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Neste capítulo serão descritas e analisadas as respostas dos entrevistados sobre o processo de criação do espetáculo *Recusa*, da Cia de Teatro Balagan. A ordem das respostas dos entrevistados está disposta em função da ordem cronológica da realização das entrevistas: primeiramente a diretora do espetáculo, Maria Thais; depois Luis Alberto de Abreu, quem assina a dramaturgia; em seguida vêm as respostas dos atores Antônio Salvador, integrante da Cia Teatro Balagan desde a sua fundação, e Eduardo Okamoto, ator convidado para se juntar ao grupo especialmente para o projeto *Recusa*.

O tratamento às respostas recebidas teve como base a “Análise de Conteúdo” (BAUER in BAUER; GASKELL, 2012), um método que se constitui em um conjunto de técnicas utilizadas para análise de dados qualitativos. Elaboramos categorias a partir das respostas dos entrevistados, verificando a frequência da repetição de conteúdos comuns ou por relevância implícita, ou seja, um tema importante que não se repete frequentemente, mas guarda em si riqueza e relevância para o estudo.

Desta forma, pudemos definir as categorias de forma que a análise pudesse corroborar com a elaboração de inferências por meio do diálogo com o referencial teórico e, assim, o objeto de estudo proporciona uma visão mais ampla no que tange à criação da palavra no contexto de produção cênica intercultural.

4.1 - RESULTADOS DA QUESTÃO 1: ADENTRANDO NA MATA

Nossa primeira questão aos entrevistados foi: *“Qual sua aproximação pessoal com o tema e sua principal motivação para participar deste processo?”*. Por meio das respostas recebidas, objetivamos verificar, de forma ampla, diferentes perspectivas e motivações dentro do grupo, assim como analisar de que forma pressupostos de uma prática intercultural estariam - ou não - manifestos nos comentários dos artistas.

Verificamos diversas questões que antecedem e definem as motivações pessoais de Maria Thais como diretora deste processo de criação. Elaboramos a partir da fala dela as seguintes categorias de análise:

1- Pesquisa de sociedades tradicionais brasileiras:

“Eu diria que eu tenho um longo trajeto ligado aí, ou com interesse, ou dialogando, ou ouvindo aquilo que eu chamaria de sociedades tradicionais, no Brasil especialmente” (...) “Espetáculos anteriores da Balagan, por exemplo, o espetáculo Tauromaquia, ele era um espetáculo que já cruzava com aquilo que a gente poderia chamar de uma cultura cabocla... uma cultura sertaneja” (...) “eu, inclusive, em parte, como professora da academia, eu tinha formação docente na escola de teatro, eu nunca escutei que “não” pro folclore. Lido com alguma coisa que é folclórica.”

2- Influência de estudos antropológicos:

“No processo de feitura de Tauromaquia, foi quando eu conheci, na verdade, os primeiros estudos de antropologia, especialmente do Eduardo Viveiros de Castro. O Fernando Carvalhaes que é o nosso diretor musical que ao ler esse material dizia pra mim, Maria Thais, isso tem tudo a ver com você, tem a ver com as coisas que você tá buscando”

3- Relação consanguínea:

“A minha relação com o tema ela é consanguínea, no sentido de pertencimento também. Eu não sou indígena. Mas como diz Eduardo Viveiros de Castro, pra ser índio é preciso coragem” (...) “A relação é consanguínea porque é alguma coisa que você tem, mas você não sabe que tem. Você tem alguma relação com essa cultura, mas você não conhece. Você tem alguma relação com essa cultura, mas você não sabe que passa pelo teu sangue. Ou pelo teu modo de pensar”.

4 – Atitude artística de resistência

“Ele (o projeto do espetáculo) começou como uma atitude artística acima de tudo. De dizer que fazer teatro profissional, ou fazer teatro experimental no Brasil, mesmo em São Paulo, era também ter uma atitude de resistência em relação a um certo fluxo de coisas, de forma de operar, de temas, de pagamento, de valor no mercado, porque mesmo dentro do teatro experimental em São Paulo, ele tá dentro de um certo pensamento de mercado” (...) “Esse espaço aqui é um espaço de resistência. Está mais dedicado às experiências artísticas prolongadas, fazer coisas que são de risco” (...) “Com o passar dos anos, o projeto do espetáculo se tornou na verdade um projeto muito determinante de projeto de vida”.

A partir da fala do dramaturgo Luis Alberto de Abreu, elaboramos três categorias que podem representar o que o atraiu a fazer parte deste processo:

1 - Fugir dos moldes dramatúrgicos tradicionais:

“Por exemplo, a questão de, um lado, a questão de um certo esgotamento de uma figura heroica, ocidental, e dentro dessa matriz heroica e ocidental estava o próprio drama. Né? O próprio drama, que individualiza, que faz um recorte sobre um fato sobre um acontecimento, coloca de uma forma muito individual. Então o que não está na perspectiva do herói não existe, é um pouco essa a característica do drama, né. Mas então o que sai da coerência do ponto de vista do protagonista na verdade isso é descartado. Então esse era um ponto comum, a gente tava um pouco cansado, né, de trilhar esse mesmo caminho, de trilhar essa mesma pesquisa, a gente queria uma outra coisa. Ai a gente sai um pouco da questão da representação, já que a gente não queria o drama, a gente estava se perguntando, existe algo além? Algumas possibilidades além da representação? Então foi um pouco aí que a gente começou a pesquisar. E isso é, por exemplo, o que me chamou a atenção.”

2 – Abraçar um projeto com estes parceiros:

“A gente tem parceiros que a gente acredita, que a gente gosta de colaborar, e é uma coisa assim na Balagan, a gente vem pra trabalhar, a gente não sabe direito o que que a gente vai fazer, que trabalho a gente vai fazer, que tema a gente vai abordar, né... Isso a gente vai descobrindo... (...) “Na verdade estava disposto a fazer um trabalho com essas pessoas. Porque gostava delas enquanto pessoas, enquanto artistas, tal, e gostava da pesquisa que estavam desenvolvendo, do pensamento que eles estavam desenvolvendo. Então eu me agrego. E a partir do momento que eu me agrego eu sou uma voz também.”

3 – Criação polifônica

“Então a gente se confunde um pouco com a própria história do Balagan, com a própria pesquisa do Balagan, né. Quer dizer, que é do Balagan, mas é nossa também. Mas que é uma pesquisa que, sei lá, vem da inquietação artística de cada um dos seus membros daqui, por exemplo, de um ator que teve uma inquietação, então a gente vai começar a pesquisar o universo desse tema, o tema desses dois índios de uma etnia que estava se perdendo. Mas a pesquisa não é só do tema. A gente vai investigar também o que a gente tá querendo falar, o que a gente tá querendo transgredir, o que que a gente tá querendo reafirmar, e aí se forma uma salada com todo mundo. (...) “A gente vai em um processo de discussão e no final das contas o resultado é uma coisa fora da gente mas com a nossa contribuição. Tem as inquietações, tem as questões que todo mundo coloca, mas não é um trabalho meu, um trabalho da diretora, um trabalho do ator... é uma mistura, é uma obra, a obra não pertence a um leitor, pertence a... É isso que a gente discute muito aqui, isso é um pouco, se é que se tem algum tipo de verdade, não é bem verdade, é mais critério, né, a obra é sempre coletiva.”

Na fala do ator Antônio Salvador verificamos uma grande categoria que demarca sua motivação pessoal dentro deste processo:

1 - Relação consanguínea:

“É bem próxima, eu tive uma aproximação, e tenho, uma aproximação desse universo desde criança” (...) “A minha avó era paraguaia. Então o meu pai tinha o guarani como língua. Na cidade, 50% da população fala guarani.” (...) “Na adolescência eu me mudei pra Dourados, que é a área dos Guarani-Kaiowá, no país, no Mato Grosso do Sul. E eu acompanhei toda essa história do suicídio dos Guarani-Kaiowá, que é a tribo indígena que mais cometia suicídio, mais comete suicídio no mundo. Então eu lembro que eu tava, sei lá, na sétima, oitava série e daí eu fiz um trabalho de escola, tipo, escolher um tema e eu escolhi aquilo, porque aquilo me inquietava. Porque que o povo indígena se mata tanto? E eu fui atrás, fui em arquivo de jornal, eu me lembro que eu tinha cópia de muitos jornais antigos, e eu fiz um trabalho sobre o suicídio desses indígenas. Eu sempre fiquei com essa questão, assim, eu sabia que um dia eu queria trabalhar artisticamente com esse universo e pra mim era muito difícil, assim, porque eu via os materiais, muitos artistas trabalhavam, mas era sempre muito um tom romântico do indígena, do nativo, essa coisa toda” (...) “E eu não entendia nada de antropologia, nunca tinha lido nada de antropologia, mas eu falei, cara, eu sou próximo disso, assim. Isso tem a ver comigo.”

É importante salientar que foi Antônio Salvador quem trouxe ao grupo um

importante elemento que detonou este processo de criação – um recorte de uma notícia de jornal a respeito da situação de dois índios isolados, remanescentes de um grupo extinto:

“Eu guardava um recorte de jornal ou outro de coisas que aconteciam no universo ameríndio, tal... Tinha duas, três, quatro coisas, uma pastinha em casa e tal. Aí um dia eu encontrei a notícia que deu, que gerou o espetáculo, no Jornal A Folha de São Paulo no dia que saiu... E aquilo me comoveu muito, assim, me comoveu demais, e eu fiquei meio... transtornado mesmo quando tava escrito assim, FUNAI recorre à Procuradoria Geral da União para demarcar área de dois índios isolados. Diziam que era os dois últimos de um povo que tinha dado com extinto fazia 20 anos e que eles foram encontrados porque escutaram risadas... Escutaram, escutaram e foram atrás, e eram dois homens, e os argumentos diziam que eles não podiam se reproduzir. Nossa, aquilo transtornou minha cabeça, assim. Acho que uma semana depois eu falei com a Thais. É aquela coisa que você é levado mesmo, você é movido, não é, não tô elocubrando na cabeça que eu quero fazer, e a Thais, o que você quer fazer com isso, eu quero fazer um espetáculo.”

Pode-se afirmar que a reação do ator frente ao recorte de jornal é fruto da relação que ele já vinha construindo com a temática ameríndia, que entendemos ser uma relação baseada na sensação de pertencimento – uma relação cosanguínea.

A partir da resposta do ator Eduardo Okamoto à questão 1, elaboramos duas categorias que representariam sua motivação pessoal em participar deste processo:

1 – Abraçar um projeto com estes parceiros:

“Agora como eu entrei no Recusa foi um pouco pelas pessoas, primeiro, pelo Antonio e pela Thais, porque o Antonio é alguém que eu já conheci aqui na graduação, ele era de um ano depois que eu no graduação na Unicamp, e a Thais foi minha professora.” (...) “E eu acho que pelo contexto das pessoas me apresentarem uma proposta tão inesperada, de dois índios de uma etnia que tava pra acabar e tal, eu acho que esse foi o mote.”

2 - Relação estrangeira com o tema – curiosidade e respeito

“Eu não tinha aproximação nenhuma com o tema. Diferente do Antonio, que teve uma infância permeada com a cultura indígena, em contato muito íntimo com os índios, eu nunca tive contato nenhum, assim, então, muito estrangeiro com o tema. E sempre, como estranho, muito cuidadoso” (...) “Mas eu não tinha proximidade nenhuma com a cultura indígena. Não tenho muito na verdade, eu sou muito cauteloso em falar sobre os índios, porque entendo muito pouco, né. (...) Mas acho que mais no início, no começo, uma curiosidade. Mas, claro, o afeto pelos dois, e de curiosidade, mesmo, assim, pelo tema, pela coisa.”

4.1.1 - QUESTÃO 1

Resumo das Categorias

Nas respostas à primeira pergunta, que visou verificar a aproximação pessoal de cada entrevistado com a questão ameríndia e a sua principal motivação para participar deste processo, elaboramos as seguintes temáticas recorrentes a partir das falas dos entrevistados:

MARIA THAIS (DIRETORA)

- 1- Pesquisa de sociedades tradicionais brasileiras
- 2- Influência de estudos antropológicos
- 3- Relação consanguínea
- 4- Atitude artística de resistência

LUIS ALBERTO DE ABREU (DRAMATURGO)

- 1 – Fugir dos moldes dramáticos tradicionais
- 2- Abraçar um projeto com estes parceiros
- 3 - Criação polifônica

ANTÔNIO SALVADOR (ATOR)

- 1 – Relação consanguínea

EDUARDO OKAMOTO (ATOR)

- 1- Abraçar um projeto com estes parceiros
- 2 - Relação estrangeira com o tema – curiosidade e respeito

4.1.2 - DISCUSSÃO DA QUESTÃO 1 ADENTRANDO NA MATA

Batizamos esta questão como “Adentrando na Mata” porque esta imagem parece sintetizar a aproximação e o encontro destes artistas com o desconhecido - no caso, com a cosmovisão ameríndia. É notável que, apesar de habitarem o mesmo território cujas fronteiras demarcam o nosso país, os índios são estrangeiros aos entrevistados, assim como os entrevistados são estrangeiros aos índios. Será?

Percebemos que nas falas de Maria Thais e Antônio Salvador estava presente uma sensação de aproximação e até de pertencimento com a cultura ameríndia, que achamos interessante categorizar como “Relação Cosanguínea”, termo usado por Maria Thais: “A minha relação com o tema ela é consanguínea, no sentido de pertencimento também”; “A relação é consanguínea porque é alguma coisa que você tem, mas você não sabe que tem. Você tem alguma relação com essa cultura, mas você não conhece”. Antonio Salvador também demonstra isso em: “É bem próxima, eu tive uma aproximação, e tenho, uma aproximação desse universo desde criança”; “E eu não entendia nada de antropologia, nunca tinha lido nada de antropologia, mas eu falei, cara, eu sou próximo disso, assim. Isso tem a ver comigo.”

Ou seja, mesmo que, neste caso, os índios representem o outro, os dois artistas enxergam que há no outro algo que lhes constitui, o que dissolve uma noção de um “eu monolítico”, termo utilizado por Gallo (2007, p.14). Uma relação semelhante se demonstra no poema “Eu sou trezentos...”, de Mário de Andrade:

“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinqüenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh! Pireneus! ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!
Abraço no meu leito as melhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios
beijos!
Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinqüenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.”

(Mário de Andrade, (7-VI-1929) ...²⁵

Este poema demonstra uma clara relação de alteridade no qual “ser trezentos e cinquenta” amplia a experiência de si e do mundo povoado de “violinos alheios” ao estar aberto a ouvir – e escutar estas vozes distantes.

Este processo de criação cênica não começa exatamente em 2009, nas primeiras reuniões do grupo em sala de ensaio. Vem de muito antes. Advém de diversas experiências pessoais de cada artista e não se reduzem apenas a operações dirigidas pelo conhecimento consciente – ocorrem também no âmbito da intuição, de forma que a criação se articula principalmente através da sensibilidade, do deixar-se afetar. Por exemplo, no caso do ator Antônio Salvador, a relação de afeto que ele criou com a questão indígena, e mais especificamente com os recortes de jornal que vai colecionando sobre este assunto no período escolar, demarcam a reação que ele apresentou ao encontrar o recorte de jornal sobre os índios Piripikura (Jornal Folha de São Paulo, de 16/09/2008), recorte este que acabou se tornando um forte elemento detonador da criação do espetáculo *Recusa*. Isto remete à afirmação da autora Fayga Ostrower (2014) ao discutir sobre criatividade e processos de criação, e ao relacionar intuição com intencionalidade criativa:

“O ato intencional pressupõe existir uma mobilização interior, não necessariamente consciente, que é orientada para determinada finalidade antes mesmo de existir a situação concreta para a qual a ação seja solicitada. (por exemplo, quando o caçador pré-histórico apanha uma pedra para usá-la na próxima caçada).²⁶ É uma mobilização latente seletiva.” (OSTROWER, 2014, p.12)

Portanto, pode-se aferir que o processo de pesquisa para a produção deste espetáculo já vinha sendo gestado em um período muito anterior. No caso do ator Antônio Salvador e Maria Thais, pode-se dizer que a temática ameríndia perpassa o imaginário e a sensibilidade deles há muito tempo, a partir desta relação consanguínea com o temática indígena.

Na sua resposta, Maria Thais deixa claro que a sensação de pertencimento com o povo indígena é perpassada também pela identificação com uma atitude corajosa, pois afirma que “eu não sou indígena. Mas como diz Eduardo Viveiros de Castro, pra ser índio é preciso coragem”. Isso se relaciona com uma atitude artística de resistência a um

²⁵ ANDRADE, M. De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, s/d. apud GALLO, Silvio. Eu, o outro e tantos outros: educação, alteridade e filosofia da diferença. 2007.

²⁶ É interessante notar como a autora, assim como o grupo, se utiliza da imagem de um caça para se referir ao processo criativo.

determinado *modus operandi* no fazer teatral nas condições sócio-históricas atuais, “porque mesmo dentro do teatro experimental em São Paulo, ele tá dentro de um certo pensamento de mercado” (...) “Esse espaço aqui é um espaço de resistência. Está mais dedicado às experiências artísticas prolongadas, fazer coisas que são de risco”.

E no caso de Luis Alberto de Abreu e Eduardo Okamoto, percebemos em suas respostas outras questões que antecedem e definem seus interesses neste processo criativo. Um tema comum entre eles seria “Abraçar um projeto com estes parceiros”, o que pode ser verificado em “Na verdade estava disposto a fazer um trabalho com essas pessoas” (Luis Alberto de Abreu); “Agora como eu entrei no Recusa foi um pouco pelas pessoas” (Eduardo Okamoto). Ou seja, em um primeiro momento estes artistas parceiros se movem principalmente pelo desejo de investigação conjunta. Esta rede de parceria está inserida em uma realidade de produção teatral específica, de teatro de grupo na cidade de São Paulo.

O teatro de grupo ganha conotação política e militante através do movimento Arte Contra a Barbárie, surgido aos fins da década de 1990 na cidade de São Paulo (MATE, 2007). Historicamente pode-se dizer que este modo de produção e de organização de grupo vem imbuído de um discurso duplamente contestador: tanto pelas dramaturgias escolhidas, como pelos constantes questionamentos às bases da produção teatral estruturada. Entre outras realizações, o movimento Arte Contra a Barbárie acabou gerando a criação de um programa municipal de política pública para o teatro. Instituiu-se o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo”²⁷, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, com o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.²⁸

Luis Alberto de Abreu manifesta o desejo de criar polifonicamente com estes parceiros, uma vez que “a obra é sempre coletiva”, e de modo que a criação seja uma forma transgredir moldes criativos tradicionais.

Além disso, alia-se ao desejo de trabalharem juntos uma “Relação estrangeira com o tema”, como notamos na fala de Eduardo Okamoto: “eu nunca tive contato nenhum,

²⁷ Lei de Fomento. Lei 13.279 de 02 de janeiro de 2002 criada a partir do projeto de lei 416/00 do vereador Vicente Cândido- PT.

²⁸ Entre 2009 e 2013 a Cia Balagan foi contemplada com o Fomento da Cidade de São Paulo diversas vezes: 2009 - Projeto “O Trágico e o Animal”; 2010 – Projeto “Recusa e Prometeu: Uma Simetria Invertida; 2013 – Projeto “Cabras: Cabeças que Voam, Cabeças que Rolam – Cia Balagan – 15 anos.

assim, então, muito estrangeiro com o tema”, e aliado a isso, uma postura de curiosidade e respeito na aproximação com a questão ameríndia.

Desta forma, a partir da análise das respostas dos entrevistados, podemos dizer que, em suma, o que antecede as motivações do grupo a se lançar em uma pesquisa sobre outra cultura são as seguintes características: ao mesmo tempo em que, dentro do grupo, existe uma relação de pertencimento, identificação pessoal ou de identificação como atitude artística em relação à cultura indígena, também existe uma relação de distanciamento com esta mesma cultura. Aliado a isso, entre estes parceiros há um forte desejo de trabalharem em conjunto, de forma a possibilitar uma criação de forma polifônica que transgrida moldes criativos tradicionais.

Estas motivações se relacionam com os pressupostos do teatro intercultural na medida em que este se caracteriza pela ampliação de recursos hermenêuticos e epistemológicos a partir da percepção da alteridade no encontro e contraste entre diferentes cosmovisões.

Sendo assim, respondendo ao primeiro objetivo de investigação deste trabalho (verificar se o espetáculo *Recusa* corresponde à uma prática interculturalista), podemos afirmar que sim, de fato o espetáculo *Recusa* corresponde a uma prática intercultural. Neste contexto, verificaremos como isto impactou no processo de criação da palavra em cena.

4.2 - RESULTADOS DA QUESTÃO 2: A CAÇA

“Como foi o período de criação do espetáculo? Quais as dúvidas e soluções encontradas? E de que forma as leituras e o período de convivência com os Pater Suruí na Terra indígena Sete de Setembro afetaram a criação?”

Nossa segunda questão se relacionou ao período de criação do espetáculo *Recusa*. Nosso objetivo aqui era mapear as escolhas que levaram às soluções cênicas encontradas e verificar de que forma o encontro com outra cultura afetou a criação destes artistas, objetivando verificar como se deu a elaboração da linguagem falada em cena.

Em relação a este tópico, elaboramos as seguintes categorias a partir da fala da diretora Maria Thais:

1- Criação como caçada: artista-caçador X artista-coletor

“(...) na verdade a ideia de caçada é uma ideia que está sempre presente no trabalho que a gente faz. Acho que aqui tem um texto que fala sobre a caça (*aponta para o livro “Balagan: Cia de Teatro*), é uma coisa que, durante o processo do *Recusa*, e aqui a gente fala um pouco sobre essa questão da caça, que tem na abertura do *Recusa*, aquela entrada que é eles caçando, também sai de um estudo biomecânico, que é um dos temas do meu trabalho, que eu como pesquisadora passei muitos anos ocupada sobre isso, né, dedicada a isso. E essa noção da caça veio um pouco com o *Recusa*, a posteriori, ao perceber que a minha atitude de orientação do trabalho, de coordenação do projeto, pra chegar naquilo que a gente pode chamar de uma encenação, era uma atitude muito de caça. Ou seja, eu não tenho projeto pronto e eu defino como vai ser. Eu não organizo etapas, eu não sei... Eu sei mais ou menos o que eu quero alcançar, mais ou menos com exatidão o que eu quero alcançar. (...) A segunda pergunta foi: com quem você quer fazer esse trabalho? Com o Eduardo, que era uma pessoa que ele já conhecia, então liga pro Eduardo, chama o Eduardo, que é uma pessoa que... A gente tem esses livros, tem esses textos de antropologia, tem essas notícias de jornal, e a gente quer entrar em uma sala de trabalho pra procurar. Ou seja, a gente não tinha nenhum pressuposto, até mesmo a pergunta era, será que isso é possível de resultar em espetáculo? Porque isso, porque eu acho que isso é uma atitude de caçador mesmo, né, é uma atitude em que você se lança no desafio e você sabe que você precisa voltar com caça pra comer. O caçador caça por necessidade, quer dizer, bom, temos que caçar não por negociar mas por necessidade, não é à toa que a caça é uma coisa cada vez mais extinta porque é proibida, né. Mas de caça... Meu avô era caçador. Caçava uma vez por mês para alimentar a família. Já não caçava todo dia, caçava uma vez por mês, para comer determinadas coisas que na vida toda ele sempre comeu, foi

o que alimentou a família dele, e aquilo era uma coisa de você realmente alimentar a família. Não é caçar pra poder vender, não é caçar para poder tirar o couro, é caçar para alimentar-se. Dois: você não mata aquilo que você não come. Você só mata quando você come. Eu tô falando essas coisas porque eu acho que são atitudes artísticas também. Entendeu? Eu não vou pegar uma coisa em arte que eu não vou na verdade usufruir. Então os textos e as coisas que a gente foi lendo, era uma atitude de caçador. Ler alguma coisa, farejar um caminho, encontrar algum sinal e a partir dali você aprofundar. Eu só vou pegar um texto para ler se de fato aquilo for ser usado, for contaminar de alguma maneira as nossas ações artísticas. A atitude de caçador também pressupõe que tem horas que você fracassa, que você pode passar o dia inteiro espreitando uma caça e voltar sem nada. Você pode seguir uma manada de touro, de porco, e depois não conseguir matar o porco, entendeu? Voltar pra casa e não conseguir alimentar, e no dia seguinte você vai fazer tudo de novo.”

Neste tópico, é importante salientar que a diretora aponta diferenças entre a atitude de “artista-caçador”, que “se lança no desafio” e se depara mais com eventos inesperados, em contraste a atitude de um “artista-coletor”, que, em sua visão, seguiria caminhos mais pré-determinados:

“Quer dizer, eu defino alguma coisa que é pra eu alcançar. Mas esse percurso de chegar até alguma coisa, não é uma atitude de coleta, então eu faço isso que vai resultar naquilo. É uma atitude de caçada, exatamente isso, de estar espreitando onde é que aparece o tema, onde é que ele se revela, como é que ele mostra pra mim como alguma coisa interessante.” (...) “É diferente de quem planta laranja e sabe que vai colher, que o tempo vai passar e daqui a pouco o pé de laranja vai dar laranja. Bom, só se tiver um desastre ecológico e daí o pé de laranja dele não vai dar. Existe, lógico, tem todos os riscos. Mas a atitude de caçador nesse sentido ela não era só na sala de trabalho, do ator entrar e pegar um texto de antropologia, por exemplo, extremamente complexo e dizer, faz disso um material cênico. E o que que vinha? Às vezes vinham coisas estranhíssimas. Mas é também de você dizer assim, nossa, não estamos encontrando nada, não estamos encontrando nada, nada.” (...) “Quando nós chegamos nos Paetés, por exemplo, eu dizia por atores: não estamos aqui pra recolher nada. Às vezes a gente vai em uma comunidade ali e fala: vamos recolher coisas para a nossa peça. A gente sai recolhendo, parece que a gente está coletando. Não se recolhe nada. Nós não vamos usar as roupas deles, não vamos usar os colares deles que são maravilhosos, nós não vamos usar nada.”

“Um pacto etnográfico é um pacto como esse, por exemplo, que você me fez assinar. É um pacto de que eu sou de alguma maneira material para você observar, pra você ler, mas que você não vai apagar a minha voz. Muitas vezes na pesquisa acadêmica a gente estuda algum tema e apaga aqueles que geraram o tema. Apaga as pessoas que estão... a comunidade que você estudou.... Apaga... Não dá a eles o lugar de falantes. Para serem ouvidos. E o pacto etnográfico para mim é este lugar onde você vai dar existência a esse outro. No sentido que quando eu falo “dar existência” não é você que dá existência a ele, obviamente. Mas no sentido que você não vai apagar no seu trabalho a existência dele.” (...) “Minha intenção não é fazer um espetáculo que reproduza o mundo indígena. A gente quer conversar com esse mundo. Falar dele pra poder abrir um campo de diálogo com ele. Isso é uma coisa que eu digo até hoje quando eu vejo o Recusa, se eles fazem o espetáculo ali pra plateia o espetáculo não funciona, só funciona quando eles conversam com quem está na floresta. E quem tá ali na plateia assiste a essa conversa. Porque ali você tá diante de um outro que não é você. Você não está ali pra se reconhecer como indígena, você não é. Você está ali pra ver que existe indígena, que existem outros mundos, que pensam de outras maneiras, que contam suas histórias de outras formas, com cantos, com chamamentos, com modos de invenção. Inventam o mundo todo dia de outra forma.”

3– Elementos: estudos antropológicos e princípios da biomecânica meierholdiana – amalgamando sentidos na construção do tema “recusa”

Maria Thais aponta diversos elementos que influenciaram fortemente o processo e que, com o passar o tempo, amalgamaram sentidos para a criação do nome do espetáculo Recusa:

“Então a gente tinha no início essa... um estudo biomecânico que coincidentemente... coincidentemente não, hoje eu sei que ele chama “A Caçada”, disparando o arco. Antes, na primeira etapa que o Meierhold fez o estudo, chamava “A Caça”. Esse estudo biomecânico foi um primeiro elemento que a gente entrou junto com o butô, que a Ana (*Ana Chiesa Yokoyama*) que passou aqui agora fez o trabalho junto com a gente, como material técnico. Porque era a caça, porque era arco e flecha, porque era indígena, então era uma intuição de que aquele material serviria. Porque neste material tem o princípio expressivo do movimento que diz que todo movimento começa do sentido contrário. Todo movimento começar do sentido contrário se chama, em russo, recusa. Meierhold nos anos 20 pensou um princípio expressivo pro ator que se chamava recusa. Tô falando que foram coincidências que foram acumulando. Eu fui comentar para um antropólogo sobre o que a gente estava fazendo, ele falou, isso aí, vocês estão querendo falar da “recusa ameríndia”. Aí, mas “recusa”? “Recusa” é a palavra que o Meierhold usa pro negócio que a gente tá fazendo lá, que é a caça. Então são sincronias, são convergências de

coisas que a gente vai estudando na vida que aos poucos vão amalgamando também. Também o lidar com a bibliografia, também o lidar com os estudos, também lidar com as pessoas que foram entrando aos poucos. Então desde o princípio o Abreu já estava, significa que não vai ter só que fazer um texto, vai precisar adentrar em uma cultura, ler outros textos, olhar o mundo de outra forma... O Medina também, que é cenógrafo e figurinista também, que é parceiro, enfim... Todo mundo, a equipe foi se formando ali, a gente não sabia o que isso ia ser. Faz um estudo aqui com o discurso de um pecuarista, faz uma outra coisa aqui com a fala de um antropólogo, faz uma outra coisa aqui com a narrativa de uma caçada de porcos, e assim a gente foi intuindo, chamando um antropólogo que foi vindo e contribuindo, como esse que falou o seu tema é recusa. Então as coisas foram amalgamando.”

4 – Processo longo

“Tem um dado fundamental nesse projeto que não tem como ser um ponto importante: tempo. Tempo para maturar. A Ariane Mnouchkine, que é a encenadora francesa lá do Théâtre Du Soleil, ela diz que a única coisa que ela tem a oferecer aos atores é o tempo. E eu olho e concordo com essa frase. A única coisa que eu tenho a oferecer aos atores é o tempo, tempo pra perguntar-se, pra falhar, pra não dar certo, até encontrar um lugar que amalgame. O tempo. O tempo que faz com que essas relações possam ser desdobradas.”

Ao verificarmos a resposta do dramaturgo Luis Alberto de Abreu elaboramos as seguintes categorias representativas sobre sua perspectiva a respeito do processo de criação do espetáculo:

1- Processo de criação como caçada

“(...) sempre pisando em falso, sabendo que estava pisando em falso. Nada daquilo era definitivo, tava deliberadamente procurando aquilo o que a gente estava fazendo. Aliás aqui tem muito disso, é o material um pouco que diz qual é o caminho, qual a sensibilidade do ator, do ator, ou do dramaturgo, sei lá, o que que toca, né, então é muito material que existe. Não é o meu jeito de trabalhar, não é o que eu acredito em dramaturgia, ou a minha formação em dramaturgia não é isso. Então o que é... o material... onde ele toca. Então partir disso. (...) Então de repente alguma coisa toca. Então a gente começa a trabalhar... E o parâmetro é aquela pequena coisinha que está nos dizendo ali... Então, bom, vamos investigar em torno dela, né. E a gente começa a investigar pra saber o que que ela tem que a gente não percebeu. O que que aquela criação tem, onde foi que a gente acertou, a gente não sabe... Não, aqui nesse trequinho talvez a gente tenha acertado alguma coisa... Então a gente começa a investigar. Então é a partir daí, do material mesmo, é que a gente começa a construir, né.”

“Então é um processo um pouco diferenciado dos processos que tem por aí, onde

o dramaturgo escreve e montam como ele escreve, ou ele escreve e é montado, aí discutido, tal, ou ele escreve junto mas a obra e dramaturgia dele tá lá. Aqui é um processo muito mais radical. Muito mais radical. Aqui entra muita coisa, de repente, entra a Thais, a pesquisa da Thais, entra a pesquisa musical, entra a pesquisa dos atores, Entrou muito Viveiros de Castro porque o tema era indígena, né... (...) porque aqui tem muita discussão, tem muito seminário... sabe? É um processo prático e teórico bastante forte.”

2- Fugir dos moldes dramaturgicos tradicionais – revelar outros modos de ver o mundo

“Havia uma questão pra dramaturgia que pra todo mundo foi muito bacana que a gente queria... começou a trabalhar com a noção do espaço, fundamentalmente, e não com a noção de tempo. Pra dramaturgia clássica, isso é fatal. Né? O teatro é uma obra sequencial, ela se desenvolve no tempo.” (...) Por que eliminar a questão do tempo? Porque era no tempo que a maneira da dramaturgia clássica se desenvolvia. Pra quebrar um pilar pra dramaturgia clássica a gente dá um salto no escuro e diz: tempo, tá e daí? E começa a pensar muito mais no espaço do que no tempo. Não é? Tem um conceito que é muito legal que se desenvolve aqui que é um conceito de experiência. Eu sei que não é um conceito novo não, mas é muito esquecido, né, quer dizer, o teatro acontece no espaço. O teatro não tá na dramaturgia pré. Se eu tô no pré eu tô falando de tempo, então não tem essa noção, ela acontece ali. (...) bom, como é que se dá essa cena com o público, naquele momento em que eles vão estar juntos. Então é privilegiar o espaço em detrimento do tempo. (...) Então a teatralidade é o que interessa. E isso foi um custo bastante grande, acrescentava canovaccio e havia sempre a noção de tempo presente... é difícil abrir mão disso (...) As narrativas não dizem respeito a uma história, elas não dizem respeito a tempo, mas dizem muito mais respeito a... forma de pensar... a forma de ser daquele povo.”

3- Processo longo

“Então, o processo foi longo, e não tinha nada claro, não tinha um foco, um objetivo, a gente não tinha... Isso a gente tá falando do ponto de vista da dramaturgia... Então foi tentativa e erro, sempre... Então eu escrevia, eu propunha canovaccios, organizações da dramaturgia, tal, discutia, tal, voltava pra mim, e não era aquilo, e inventava alguma outra coisa, e inventava alguma outra coisa, e inventava alguma outra coisa...”

Em relação ao período de criação do espetáculo “Recusa”, elaboramos as seguintes categorias a partir da fala do ator Antonio Salvador:

1- Processo de criação como caçada

“Então a Thais, ela fazia questão, ela fez questão de enfatizar todo o processo, durante todo o momento, que a gente tava lidando com um tema que a gente não conhecia. (...) Primeiro, a gente nem sabe qual é o assunto, qual é a situação que nos toca... Só muito tempo depois que a gente foi descobrir que era a recusa... O tema era recusa, né, essa organização do Estado, essa forma de ver o mundo e conceber o mundo, aqueles dois índios se recusam a isso... E que isso nos aproximava deles também como artistas, nós também recusamos alguma coisa. Mas pra chegar nesse tema demorou muito tempo e envolveu a colaboração de muita gente e mexeu em muito material. Então se a gente não conhecia o universo e não sabia nem o que representar. (...) E a gente foi muito intuitivamente ao que nos chamava a atenção, ao o que nos tocava , às vezes emocionalmente, artisticamente, o que que a gente gostava de contemplar, sem saber intelectualmente o que que era.”

Ao falar sobre as bases do processo de criação do espetáculo, o ator revela em sua busca enquanto “ator-caçador” outros âmbitos da uma inquietação pessoal perante a reportagem de jornal sobre os dois índios perdidos na floresta:

“E uma das coisas que me chamava a atenção, logo na reportagem inicial, eles se recusam que nós sejamos testemunhas do fim deles. Isso era o que mais me chamava a atenção, porque quando eu guardava uma notícia ou outra de jornal era sempre assim, ah os caras lá em Brasília brigando por terra. Ou não sei aonde, protestos indígenas e tal. Eles não, eles não estavam brigando, reivindicando nada. Eles estavam fazendo o movimento contrário, eles estavam fugindo, eles não queriam contato. E eu escutava assim: vocês nunca saberão tudo. Vocês, brancos, nunca saberão tudo. E vocês não tem nem o direito de testemunhar o nosso fim. Isso era o que mais me chamava a atenção. Porque a gente vive numa época onde tudo é revelado, tudo é analisado, tudo é passível de uma leitura, o Ocidente entende tudo muito né, tudo é... A gente coloca luz e tudo... E parece que eles dizem o contrário, não. Vocês não vão nem ser testemunha disso. Vocês não tem o direito. Nós não ficaremos para a História.”

2- Elementos e referências: butô, cantos, guarani, antropologia, textos jornalísticos e discursos sobre o agronegócio

“A gente treinava butô. A gente escolheu treinar butô porque aqui na Balagan a gente sempre escolhe uma técnica ou um trabalho corporal que nos aproxima, que pode... que nos ajuda a revelar o universo que a gente tá pesquisando, e ajuda a aprofundar. E o butô parecia um mecanismo interessante porque era um... tinha procedimentos que nos interessavam, porque não era uma técnica, mas ele estuda muito, ele nos favorece a prática de um corpo que se transmuta o tempo inteiro. Ele

não tem uma estética definida. E isso parecia muito com as coisas que a gente intuía e ia levantando sobre o universo ameríndio, que tem uma transformação constante dos corpos. (...) a gente começou a cantar, a colecionar canções, começamos a estudar guarani, porque uma coisa que eu e a Thais falamos, tem que ser uma coisa que não tem que ser falada em português. E como eu conhecia a sonoridade da língua guarani, a gente começou a estudar a língua guarani. Procurei o material, só que era muito impenetrável, muito difícil. Eu tinha familiaridade e tenho com o som da língua, mas conheço pouquíssimas palavras, não entendia nada de gramática. Eu e o Duda (*Eduardo Okamoto*) nos arriscamos a estudar. Não deu certo, daí resolvemos decorar textos em guarani, simplesmente pra ter vocabulário, um vocabulário estranho mas que tinha fonemas do universo ameríndio e tal. E aí... começamos, ficamos um ano, um ano e pouco estudando guarani, escolhendo o texto, decorando o texto, formando repertório. Textos que a princípio não tinham nada a ver com cena, assim. (...) E a gente foi muito intuitivamente ao que nos chamava a atenção, ao o que nos tocava, às vezes emocionalmente, artisticamente, o que que a gente gostava de contemplar, sem saber intelectualmente o que que era. Embora a gente vinha estudando antropologia. A gente foi atrás de muitos outros textos de jornal, relatos, discursos sobre o agronegócio, todas as questões que apareciam na nossa frente que envolviam o universo ameríndio.”

3- Procedimentos: estudos cênicos

“Então imediatamente a Thais já pediu pra gente, logo assim na primeira ou segunda ou terceira no máximo, na primeira semana de trabalho: tragam um estudo cênico. A gente perguntou, sobre o que? Que a gente não tá muito preparado. Não sobre isso que vocês acharam. Individualmente. Fazer um estudo individual. Que envolvia mito, envolvia a própria reportagem de jornal, cada um fez uma coisa. E a gente começou a fazer estudos juntos e reelaborar alguns estudos durante um ano.”

4- Visita à aldeia indígena: Não coletar/espaco de troca

“E uma coisa que você tinha perguntado antes, sobre a viagem no Suruí. Pô, pra gente foi incrível, porque a gente pode se isolar, na primeira vez que a gente foi, durante 11 dias. A gente não tinha celular, não tinha como falar pela internet. A gente se isolou ali na Amazônia com aquele povo, coincidentemente na mesma região geográfica que os piripikura apareceram. Então teve um momento de retiro, que é importante pra qualquer coisa. E uma coisa importante que a Thais fez com a gente é, a gente não vai lá pra buscar nada. Não é uma pesquisa de campo onde a gente vai trazer um colar, uma roupa pra colocar no espetáculo. Aliás não tem nada suruí no espetáculo, pelo o que eu lembre. Não sei, pode ser que tenha. Mas não lembro. Um canto, vai buscar um canto, gravar e repetir. Não. Ao contrário, a gente foi pra trocar. (...) O que que a gente tá fazendo aqui, se a gente não vai gravar uma música

pra levar? Uma história, uma...? Era muito tenso, era arriscado, mas ao mesmo tempo era muito libertador. A gente tá aqui pra estabelecer uma relação. Eles não são nosso objeto. Podem ser também em alguns momentos. Como nós estávamos sendo objetos deles também, porque eles também estavam fazendo um trabalho. Isso foi uma diferença, eles estavam fazendo teatro também. Eles queriam encontrar uma companhia de teatro. Nós queríamos fazer um trabalho de campo em alguma comunidade indígena.”

5- Processo longo

“Como você sabe, é um espetáculo que demorou muito tempo pra ser criado, três anos e meio (...) Parece difícil, parece não, é, mas a gente terminou o primeiro ano de pesquisa, a gente não sabia muito bem o que tava fazendo, trabalhando três, quatro vezes por semana. A gente não tinha material. (...) ficamos um ano, um ano e pouco estudando guarani, escolhendo o texto, decorando o texto, formando repertório.” (...) “logo a cena inicial do espetáculo, a gente demorou anos construindo, a gente parou um ano de fazer, depois voltou a fazer, a gente ia colocando os textos em guarani.”

Elaboramos as seguintes categorias a partir da fala do ator Eduardo Okamoto em relação ao período de criação do espetáculo *Recusa*:

1- Caçar o tema

“A gente demorou pra entender que o tema do espetáculo era a recusa. (...) Aí em um determinado momento a Thais chegou a conclusão que o tema era a recusa. Então ela começou a pedir mais direcionado a esse tema, desde de recusa da gente como atores, como pessoas, como cidadãos, até a gente tentando entender a recusa dos próprios índios à nossa civilização.”

2 – Processo provocativo X Processo colaborativo

“Ah, a tem uma coisa que eu não falei, mas que o processo se deu, com aquilo que geralmente se chama de processo colaborativo, né. Que a Thais prefere falar em processo provocativo. E ela tem razão, porque todo mundo ia pra sala de trabalho, cenógrafo, figurinista, diretora musical, preparadora corporal, a diretora, o dramaturgo, ia todo mundo pra sala dos atores e todo mundo tentava uma certa... um certo convencimento um do outro do seu ponto de vista. E é claro que ela fala provocativo e não colaborativo porque o colaborativo pode levar a entender que é um processo permanentemente harmônico, com todo mundo de mãos dadas, pensando em um objetivo comum. E claro, a gente tá sempre pensando em um objetivo comum, mas certamente tem atritos, tem problemas, tem desentendimentos, tem diferentes perspectivas e pontos de vista... E a tarefa dela

inclusive como diretora, eu acho que era não deixar um ponto de vista de sobrepor ao outro.”

3– Elementos e referências: antropologia (perspectivismo ameríndio), textos jornalísticos, textos geopolíticos, Guimarães Rosa, Cláudia Andujar

“(...) a gente ficou num primeiro momento fazendo levantamento de materiais a partir de textos jornalísticos, antropológico. (...) Então a gente começava com temas mais amplos, até ela chegar e falar assim, eu quero que você faça uma improvisação a partir de textos geopolíticos, sobre a questão indígena. (...) E aí desses textos antropológicos que a gente falou, foram muitos, mas desses o que mais tocava era o Eduardo Viveiros de Castro e a teoria que ele tem sobre o perspectivismo ameríndio. (...) E quando a gente viu Eduardo Viveiros de Castro a gente pensava, perspectivismo ameríndio, que a gente identificou mesmo entre os pater suruí, e a gente pensava em fazer uma cena que tivesse uma abordagem perspectivista, assim, ou seja, que não tivesse um ponto de vista único, mas que tivesse diversos pontos de vista, uma certa polifonia... E aí, como fazer isso? A gente foi atrás de obras de arte que pudessem nos indicar isso, como por exemplo “Meu tio o lauretê” do Guimarães Rosa, a gente improvisou muito tempo com ele, sabendo que aquilo não ia entrar na peça, a gente ficou trabalhando uns seis meses com aquele texto. É... E uma fotógrafa, que é a Cláudia Onduro... Ondrujo, não lembro o nome exatamente. (...) Mas é porque ela faz um trabalho que ela tira várias fotos e depois ela faz uma colagem, assim. Então você consegue ver simultaneamente uma paisagem inteira e muitos pontos de vista, assim.”

4- Procedimentos: estudos cênicos

“Aí cada um dos dois preparavam textos, preparava coisas, materiais, e apresentava um estudo pra ela. Ela falava em estudo muito mais do que em preparar cena. Era preparar um estudo. (...) Então iam passando esses improvisos, o Luis Aberto de Abreu ia assistir o nosso trabalho, e tentando provocar depois com o texto. Aí devolvia um texto, e a gente fazia um estudo a partir do texto. E aí ia tentando aos poucos se aproximar do texto, do tema, do texto que o Abreu foi compondo.”

5 – Criar o modo de falar/cantar: relevar outras formas de ver o mundo

“E aí a Marlui veio trabalhar com a gente. Onde mudou? A primeira coisa, mais do que a música mesmo, foi a intimidade que a Marlui tem com os índios. Isso foi uma coisa que mudou decisivamente pra gente. Depois, a gente como ator, a gente tinha ânsia de saber músicas. No primeiro dia de trabalho ela falou, eu não vou ensinar nada, eu não sou enciclopédia de música, não sou um catálogo que você vem, acessa e vai embora. E pra mim isso tá errado do ponto de vista de abordagem da

cultura indígena, porque pros índios não tem música do ponto de vista melódico, tem música enquanto ação. Então essa foi uma mudança de perspectiva grande, que ela falava: se você não entender o impulso que leva à música, a intencionalidade que leva à música, não tem música. Você vai decorar as notas, mas não vai ter música. E frequentemente os brancos quando cantam a música indígena tendem a uma certa homogeneização das músicas indígenas porque se esquecem disso. Então isso foi uma coisa que mudou substancialmente. Depois ela ajudou a gente a criar isso que ela chamou de interlíngua, que é uma língua inventada, criada a partir de seis ou sete idiomas indígenas, então ela foi bem importante nisso com a gente, assim, e ela ajudou a criar uma sonoridade pra peça como um todo, não só pra aquilo que é cantado, mas pra aquilo que é falado, a pra aquilo que se age, também. Então o espetáculo é muito musical, mesmo quando não tá se cantando nada.”

6- Processo longo

“A gente ficou preparando estudos três anos e meio, mais ou menos, assim. Então em três anos e meio a gente não tinha uma cena ensaiada. O espetáculo foi se fechar mais ou menos nos últimos seis meses, assim mesmo.”

4.2.1 - QUESTÃO 2

Resumo das Categorias

Nas respostas recebidas à segunda pergunta, que visou verificar as escolhas que levaram a determinadas soluções cênicas e suas relações com a palavra, e os diversos pontos de vista dos sujeitos dentro de suas funções neste processo, notamos as seguintes temáticas recorrentes:

MARIA THAIS (DIRETORA)

- 1- Processo de criação como caçada: artista-caçador X artista-coletor
- 2- Criação enquanto pacto etnográfico: revelar outras formas de ver o mundo
- 3- Elementos: estudos antropológicos e princípios da biomecânica meierholdiana: amalgamando sentidos na construção do tema “recusa”
- 4- Processo longo

LUIS ALBERTO DE ABREU (DRAMATURGO)

- 1- Processo de criação como caçada
- 2- Fugir dos moldes dramaturgicos tradicionais: revelar outros modos de ver o mundo
- 3- Processo longo

ANTONIO SALVADOR (ATOR)

- 1- Processo de criação como caçada
- 2- Elementos e referências: butô, cantos, guarani, antropologia, textos jornalísticos e discursos sobre o agronegócio
- 3- Procedimentos: estudos cênicos
- 4- Visita a aldeia indígena: Não coletar/espço de troca
- 5- Processo longo

EDUARDO OKAMOTO (ATOR)

- 1- Caçar o tema
- 2- Processo provocativo X Processo colaborativo

- 3- Elementos e referências: antropologia (perspectivismo ameríndio), textos jornalísticos, textos geopolíticos, Guimarães Rosa, Cláudia Andujar
- 4- Procedimentos: estudos cênicos
- 5- Criar o modo de falar/cantar: relevar outras formas de ver o mundo
- 6- Processo longo

4.2.2 - DISCUSSÃO DA QUESTÃO 2 A CAÇA

A imagem da criação enquanto caçada aparece recorrentemente nos processos criativos da Cia Balagan. Segundo o livro “Balagan: Cia de Teatro”, lançado pelo grupo em 2014, esta imagem foi provocada principalmente pela repetição do estudo biomecânico “Disparando o Arco” (anteriormente chamado por “A Caça”), que é o primeiro estudo criado por Meierhold e seus colaboradores, e que também é a primeira descrição de imagens concretas da Biomecânica com as quais a diretora Maria Thais entra em contato.

Conduzir o trabalho criativo enquanto caçada seria partir de princípios desestabilizadores: “um olhar que acompanha o ator, mas que o surpreende e, quando este parece ter encontrado a solução, o impele a mudar”, conforme descrição da fala da atriz Beatriz Sayad presente naquele livro. Este seria um olhar pedagógico que, como sugere a pedagoga Tatiana Motta Lima, “espreita o outro, quer ‘assaltar’ a sua criatividade, mas aceita a instabilidade, a precariedade e a instantaneidade desta busca²⁹”. Essa condução do trabalho criativo enquanto uma “caça” teve impacto na criação da palavra para a cena? De que forma? Tentaremos responder estas perguntas ao longo da análise desta questão.

Segundo a fala da diretora Maria Thais, esta atitude de artista-caçador se contrapõe a uma atitude de artista-coletor:

“É uma atitude de caçada, exatamente isso, de estar espreitando onde é que aparece o tema, onde é que ele se revela, como é que ele mostra pra mim como alguma coisa interessante.” (...) “É diferente de quem planta laranja e sabe que vai colher, que o tempo vai passar e daqui a pouco o pé de laranja vai dar laranja. Bom, só se tiver um desastre ecológico e daí o pé de laranja dele não vai dar. Existe, lógico, tem todos os riscos. Mas a atitude de caçador nesse sentido ela não era só na sala de trabalho, do ator entrar e pegar um texto de antropologia, por exemplo, extremamente complexo e dizer, faz disso um material cênico. E o que que vinha? Às vezes vinham coisas estranhíssimas. Mas é também de você dizer assim, nossa, não estamos encontrando nada, não estamos encontrando nada, nada.”

Sobre a distinção entre o processo criativo enquanto caçada ou coleta, Eduardo Okamoto escreveu:

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

²⁹ “Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator”, em Revista RESET, ano 1, n 1/2004, p.3 APUD Balagan: Cia de Teatro, 2014.

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*³⁰.”

Ao estes artistas definirem o processo criativo como uma caçada, é possível verificar em suas afirmações os seguintes pressupostos: caçar é a partida em busca de algo desconhecido; uma busca que se desenvolve de uma forma imprevisível e instável, necessitando de grande abertura e disponibilidade de escuta; e que o objetivo alcançado seria aberto e desconhecido *a priori*. Ou seja, desta forma, os artistas se jogam no desconhecido como *desbravadores*.

Já a atitude de coleta, que segundo a visão destes artistas se contrapõe à atitude de caçada, partiria de uma busca em direção a algo já conhecido (“*plantar laranjas para colher laranjas*”), de forma que esta busca se desenrolaria por formas de conduta pré-estabelecidas e, assim, o objetivo alcançado seria previsível. No entanto é necessário notar que nomear como “coletor” aquele que realiza a ação de plantar e colher laranjas não parece o mais correto. Na definição, os coletores não plantam o que colhem, apenas retiram da natureza aquilo que cresceu à sua revelia. No caso, o ato de semear um campo fértil se refere a um cultivo agrícola, e sendo assim, imaginamos que um termo mais correto para isso talvez pudesse ser *cultivador*.

Enfim, sem se aprofundar em mais delongas sobre uma possível contradição desta nomenclatura, o que nos parece mais interessante na metáfora que estes artistas criam ao opor o conceito de *caçador X coletor* é verificar como essas imagens contrapõe atitudes diferentes frente a pré-definições no processo criativo e aos riscos decorrentes dessas escolhas. E ao se colocarem como caçadores, eles se permitiram desbravar um ambiente desconhecido – no caso de *Recusa*, a cosmologia de povos ameríndios da América do Sul – tentando escapar de fórmulas de encenação já cultivadas.

Não submeter as matérias e o próprio processo criativo a estruturas e modos de fazer predeterminados exigiu que o grupo se posicionasse de forma aberta ao encontro com o outro, visando “estabelecer uma relação”, como disse Antonio Salvador, e, assim, poder “conversar com esse mundo (indígena), falar dele pra poder abrir um campo de diálogo com ele” (trecho da fala de Maria Thais).

O contrário dessa atitude seria uma atitude reprodutivista, que poderia estabelecer

³⁰ Sala Preta – Revista de Artes Cênicas, n. 9, p. 163. Universidade de São Paulo.

uma analogia como a de um artista-coletor. Contudo, a diretora avisa que, na ocasião da visita à tribo indígena Sete de Setembro, eles não estavam lá para ‘recolher’ nada:

“Às vezes a gente vai em uma comunidade ali e fala: vamos recolher coisas para a nossa peça. A gente sai recolhendo, parece que a gente está coletando. Não se recolhe nada. Nós não vamos usar as roupas deles, não vamos usar os colares deles que são maravilhosos, nós não vamos usar nada.” (Maria Thais)

O que antecede a escolha de não recolher índices da cultura indígena e colocá-los tal qual em cena é o desejo de compreender “a forma de pensar e a forma de ser daquele povo”, como coloca o dramaturgo Luis Alberto de Abreu. Um recurso importante neste processo foi o estudo de textos antropológicos (algo que, como se pode verificar, foi muito citado nas categorias elaboradas). Uma referência importante e eles foi a obra do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sobre a questão do perspectivismo ameríndio: “A gente pensava, perspectivismo ameríndio, que a gente identificou mesmo entre os pater suruí, e a gente pensava em fazer uma cena que tivesse uma abordagem perspectivista, assim, ou seja, que não tivesse um ponto de vista único, mas que tivesse diversos pontos de vista, um certa polifonia...” (trecho da fala de Eduardo Okamoto). Desta forma, visando transcriar esta cosmologia, em última instância o resultado cênico acaba por fugir dos moldes tradicionais de encenação, revelando outras formas de encarar o mundo.

Buscar inspiração em princípios de uma outra cultura visando a criação cênica, segundo Pavis (2014), pressupõe do artista a capacidade de perceber as diferenças, em primeiro lugar, entre a sua (ou a nossa) cultura e a cultura estrangeira. Essa percepção de alteridade seria a condição primária para a troca, pois somente a consciência das diferenças entre a sua própria cultura e uma cultura estrangeira criaria a base de uma interpenetração recíproca. No caso, a diretora de *Recusa* afirma justamente que não busca que o público se reconheça enquanto indígena – “porque de fato não o é”. O público deve, ao assistir o espetáculo, “ver que existe indígena, que existem outros mundos, que pensam de outras maneiras, que contam suas histórias de outras formas, com cantos, com chamamentos, com modos de invenção. Inventam o mundo todo dia de outra forma”.

É muito interessante notar que, para se aproximarem de cultura ameríndia, o grupo utilizou recursos oriundos de outras origens estrangeiras, como a técnica japonesa *butô*. Pode-se dizer que esta é uma atitude intercultural que já está recorrente nos processos criativos da Cia Balagan.

Neste sentido, a abordagem adotada pelo grupo nos leva a entender que houve uma opção por parte destas artistas em acentuar as diferenças entre a nossa cultura e a cultura

indígena, de forma a evitar aplainar as diferenças para facilitar uma identificação etnocêntrica com o público. Isto se relaciona com o processo de adaptação entre culturas descrito no primeiro capítulo deste trabalho, “Interculturalidade”. Frente às colocações dos entrevistados, podemos deduzir que a atitude artística do grupo se aproxima da “opção a” descrita na página 14 desta dissertação: absorver ao máximo os preceitos e modelizações peculiares da cultura estrangeira, escolhendo acentuar e revelar as diferenças com a nossa forma de ver o mundo.

Sendo assim, isto nos faz questionar de que forma que essa escolha enquanto tática de adaptação intercultural impactou na construção da palavra em cena no espetáculo *Recusa*. Uma característica que achamos relevante é que, segundo as respostas dos entrevistados, desde o início do processo, o grupo partiu do pressuposto de que não se falaria português em cena.

Ou seja, podemos aferir então que a “caça” para o desconhecido pode acabar servindo tanto para o reconhecimento e embate da alteridade quanto um caminho para problematizar e renovar a própria cultura, trazendo elementos que lhe são exteriores. No caso na língua falada em cena, a consequência foi tentar trazer um idioma diferente para a cena.

Este processo de construção linguístico se revelou muito desafiante. Os atores passaram um período estudando a gramática guarani – o que se revelou bem complicado. Depois, Antonio Salvador e Eduardo Okamoto passaram a decorar os textos em guarani, tentando reproduzir a sonoridade, conforme se nota neste trecho da fala de Antonio Salvador:

“Procurei o material, só que era muito impenetrável, muito difícil. Eu tinha familiaridade e tenho com o som da língua [guarani], mas conheço pouquíssimas palavras, não entendia nada de gramática. Eu e o Duda nos arriscamos a estudar. Não deu certo, daí resolvemos decorar textos em guarani, simplesmente pra ter vocabulário, um vocabulário estranho mas que tinha fonemas do universo ameríndio e tal. E aí... começamos, ficamos um ano, um ano e pouco estudando guarani, escolhendo o texto, decorando o texto, formando repertório.”

Esta estratégia frente à fala em cena se transformou com a entrada da Marlui Miranda como diretora musical do processo:

Okamoto: “E aí a Marlui veio trabalhar com a gente. Onde mudou? A primeira coisa, mais do que a música mesmo, foi a intimidade que a Marlui tem com os índios. Isso foi uma coisa que mudou decisivamente pra gente. Depois, a gente como ator, a gente tinha ânsia de saber músicas. No primeiro dia de trabalho ela falou, eu não vou ensinar nada, eu não sou enciclopédia de música, não sou um catálogo que

você vem, acessa e vai embora. E pra mim isso tá errado do ponto de vista de abordagem da cultura indígena, porque pros índios não tem música do ponto de vista melódico, tem música enquanto ação. Então essa foi uma mudança de perspectiva grande, que ela falava: se você não entender o impulso que leva à música, a intencionalidade que leva à música, não tem música. Você vai decorar as notas, mas não vai ter música. E frequentemente os brancos quando cantam a música indígena tendem a uma certa homogeneização das músicas indígenas porque se esquecem disso. Então isso foi uma coisa que mudou substancialmente. Depois ela ajudou a gente a criar isso que ela chamou de *interlíngua*, que é uma língua inventada, criada a partir de seis ou sete idiomas indígenas, então ela foi bem importante nisso com a gente, assim, e ela ajudou a criar uma sonoridade pra peça como um todo, não só pra aquilo que é cantado, mas pra aquilo que é falado, pra aquilo que se age, também.”

Ou seja, com a entrada da diretora musical Marlui Miranda, o grupo passou a reinventar a língua, no âmbito da fala e musical também, buscando partir do entendimento do “impulso que leva à música, a intencionalidade que leva à música”, como afirmou Okamoto.

Esta nova atitude remete a uma qualidade mais performativa, que gerou esta forma de falar em cena que o grupo denomina como *interlíngua*, “que é uma língua inventada, criada a partir de seis ou sete idiomas indígenas”. O desdobramento da caçada em relação à palavra a partir da mudança de atitude do grupo perante o desenvolvimento da *interlíngua* será tema da análise da questão quatro.

Os artistas também encontraram pontos em comum entre eles e a questão indígena: Antonio Salvador, ao falar sobre o tema que permeia o espetáculo – a recusa ameríndia – afirma que a recusa também era algo que lhes aproximava enquanto postura artística. “E que isso nos aproximava deles também como artistas, nós também recusamos alguma coisa.” Eduardo completa: “Então ela (*a diretora Maria Thais*) começou a pedir mais direcionado a esse tema, desde a recusa da gente como atores, como pessoas, como cidadãos, até a gente tentando entender a recusa dos próprios índios à nossa civilização”.

E qual seria esta recusa deles enquanto artistas? No Caderno Pedagógico do grupo sobre o processo de criação do espetáculo *Recusa*, eles afirmam:

“O termo recusa, que aparece no decorrer de nossa criação, e que se afirma em diversos materiais do trabalho (na música, no treinamento da Biomecânica, na notícia do jornal, no Butoh, etc.) não é uma negação. É antes, uma afirmação perspectiva. Uma recusa com potencial afirmativo. Para nós, a fertilidade do conceito se estende a várias esferas do trabalho criativo: à temática, à técnica e à

poética.”³¹

Podemos deduzir que uma faceta desta recusa referente ao aspecto técnico seja a escolha política e ideológica de produzir teatro fora de modelos hegemônicos, fugindo de formas de produção canonizadas pela tradição. Um ato contracorrente por si só foi encarar o desenvolvimento de um processo de criação longo, que acabou durando cerca quatro anos entre os ensaios até a estreia. Um desafio que não foi fácil, como se pode notar nos trechos abaixo:

Antonio Salvador: “Parece difícil, parece não, é, mas a gente terminou o primeiro ano de pesquisa, a gente não sabia muito bem o que tava fazendo, trabalhando três, quatro vezes por semana.”

Luis Alberto de Abreu: “Então, o processo foi longo, e não tinha nada claro, não tinha um foco, um objetivo, a gente não tinha... Isso a gente tá falando do ponto de vista da dramaturgia... Então foi tentativa e erro, sempre... Então eu escrevia, eu propunha canovaccios, organizações da dramaturgia, tal, discutia, tal, voltava pra mim, e não era aquilo, e inventava alguma outra coisa, e inventava alguma outra coisa, e inventava alguma outra coisa...”

Eduardo Okamoto: “A gente ficou preparando estudos três anos e meio, mais ou menos, assim. Então em três anos e meio a gente não tinha uma cena ensaiada. O espetáculo foi se fechar mais ou menos nos últimos seis meses, assim mesmo.”

Diante disso, podemos levantar os seguintes questionamentos: no atual momento histórico, no qual a rapidez das transformações trazidas pelo desenvolvimento de novas tecnologias afetam não só as relações econômicas como também sociais, qual a importância de se realizar um processo de criação longo? A atitude desafiante de dar-se tempo, deslocando o foco da produção de um resultado para o desenvolvimento de um processo no qual é permitido experienciar longamente a precariedade e a instabilidade da busca é um ato que, em si, está na contra mão de uma época em que tudo tende a oferecer respostas rápidas. Além disso, é comum a aversão a trabalhos prolongados na medida em que executar algo o mais rápido possível pode representar uma tática de sobrevivência econômica. Como estas contradições acabam influenciando a pesquisa e a produção em arte?

As respostas que este grupo criou para estas questões são perpassadas por um modelo de gestão criativa que eles denominaram como processo provocativo, como explica Eduardo Okamoto no tópico “Processo provocativo X Processo colaborativo” na página 49

³¹ Caderno Pedagógico Recusa. Disponível em http://www.ciateatrobalagan.com.br/wp-content/uploads/2014/10/cad_ped_recusa.pdf

deste texto.

Embora o grupo não utilize o termo 'processo colaborativo' para denominar o seu método de criação, não querendo enfatizar uma certa harmonia que este termo poderia denotar, é importante pontuar que, em sua definição, um processo de criação colaborativa não pressupõe harmonia; aliás, pressupõe o embate de ideias entre os artistas dentro de suas funções. No que diz respeito à estrutura interna, os membros se colocam em posições hierárquicas horizontalizadas como atesta Luís Alberto de Abreu em artigo publicado em 2003:

“Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles”³²

Sendo assim, mesmo que o conceito de processo provocativo, como o grupo denomina, tenha nítidas semelhanças como o conceito de processo colaborativo, e que existam contradições na nomenclatura artista-caçador X artista-coletor, conforme apontamos acima; o que de fato importa é que este grupo de artistas estabeleceu um vocabulário em comum que lhes possibilitou se comunicar e criar em conjunto. Mais importa inventar um novo vocábulo que potencialize ações. Entendemos que as palavras têm poder na medida em que, usadas por um determinado coletivo, são potências criadoras de sentido.

³² ABREU, disponível em <http://escolalivredeteatro.blogspot.com>

4.3 - RESULTADOS DA QUESTÃO 3 DRAMATURGIA

Nesta questão abordamos especificamente a construção dramaturgica do espetáculo, perguntando aos entrevistados: “*Quais foram os percursos e os desafios encontrados para transcriar o perspectivismo ameríndio em cena, criando uma determinada dramaturgia que não traísse as fontes originais?*”. Nosso objetivo era verificar de que forma a imersão na cultura ameríndia afetou os entrevistados na construção da dramaturgia deste espetáculo.

Elaboramos as seguintes categorias a partir da fala da diretora Maria Thais em relação à construção dramaturgica em *Recusa*:

1- Fugir dos moldes dramaturgicos tradicionais: amalgamar forma de narrar e pensar para transcriar a cultura ameríndia

“A gente insistia muito nisso desde o início, fazer um trabalho dialogando com a cultura ameríndia. Essas coisas não são separadas, modo de narrar são modos de pensar, porque a gente não tá falando o que é a cultura ameríndia, a gente tá tentando dialogar com aquilo que eles são. Então a gente não pode construir um drama, porque o drama é uma forma por excelência europeia. Não posso fazer disso um drama, não posso fazer disso uma tragédia, porque não é. Tô falando inclusive em termos de gêneros narrativos. Também não posso pensar, ah, são épicos. Não são épicos. Não tem como aplicar um conceito neles e achar que eu vou dar um formato neles e que isso corresponde a eles. (...) Quando você encontra uma poética, e a poética ameríndia na narrativa te pede uma determinada corporeidade, uma determinada vocalidade. (...)Então uma das versões do texto logo no início era assim: dois atores entram em cena e começam a conversar sobre um tal tema, e aí isso justifica que eles comecem a contar a história dos piripikuras, e isso justifica que eles passem a falar dos paetê e aí... Isso é tempo... Eu vou justificando... Não, não, vou ver daqui, e daqui eu vejo o mundo desta forma. (...) O Recusa foi uma tentativa de dizer não, não, o Abreu vinha com um texto lindo, e eu, Abreu, não é isso. Não é isso, isso conta história, isso não sei o quê, tira daí, não. Não. E não saber mesmo, quando o espetáculo estreia, no que é que isso vai dar, como é que chega pras pessoas. Da resistência. De recusar... Achar que o primeiro lugar que você encontrou é o lugar mais fácil. Que dá conta de falar, que fazer aqui que você tá querendo.”

2- Estrutura rapsódica

“Então a ideia de rapsódica, foi o Abreu que deu esse nome, porque eu acho que

cabe sim, mas de qualquer forma eu acho que se você olhar a forma rapsódica tradicional, o Recusa no final não é. O Abreu deu este nome antes da gente chegar no final do texto. E o nome ficou. Mas uma rapsódia, porque uma rapsódia? No meu entendimento porque a rapsódia se dá no campo da oralidade, não dá-se no campo da literatura, mas no campo da oralitura. E pra que ela aconteça, pra que ela se presentifique, ela se materialize, ela precisa desse performer, desse ator que aja, que atue. O ato de narrar é que faz com que rapsódia exista. Não é a literatura. Então todo o trabalho do Abreu foi construir determinados textos, mas que eles foram se transformando e gerando outros textos a partir dos modos narrativos que a gente foi encontrando em sala de trabalho.”

3– Dramaturgia da espacialidade e metonímica

“não vamos criar uma temporalidade, mas vamos construir espaços. (...). Quando eu mudei de lugar, mudou tudo. Mudou a floresta de lugar, mudou o lugar. E outra história pode aparecer ali. Eu não preciso justificar se são dois atores. Eu não preciso que o público entenda que são dois atores. Eu acho que o público por vezes sabe que são dois atores, por vezes não sabe, por vezes eles estão contando a Marlui, eles estão falando da voz dela, e também ao mesmo tempo estão falando da voz do pássaro, a voz do piripikura, e é esse trânsito, esse nomadismo que me interessa. Ou seja... Outra coisa... Não representar. Porque não é que a gente represente alguma coisa, você faz a coisa, é indicativo... (...) Inclusive ao longo do processo a gente usou muito essa ideia... Talvez seja bem claro... Não é metafórico, é metonímico. É só sentar com a perna aqui que a mulher já tá. Eu não preciso fazer o trejeito. Não, nada. É só um detalhe que te dá o todo. Eu não preciso ter a floresta caindo, só três árvores tombando, a imagem da floresta já vem. Essa linguagem que é sintética, que é metonímica, é uma forma narrativa que no meu entendimento ela poderia ser mais potente pra essas histórias que a gente tá narrando do que se a gente quisesse representar os piripikuras e contar.”

4- Corpo e voz: pulsão única

“A segunda questão que eu acho importante de cara é pensar que eu particularmente nunca separo essas duas coisas, pra mim corpo e voz são instâncias que a gente separa pra entender, mas que cenicamente, artisticamente, é pensar nelas como uma pulsão única, como uma expressão única, ainda que seja silêncio ou ainda que não tenha movimento. Mas existe corpo quando não tem movimento e existe voz quando tem silêncio. Existe vocalidade, vamos dizer assim. (...) Então narratividade, corporeidade e vocalidade, elas nascem do mesmo lugar. Elas não nascem de forma diferente. Elas nascem do mesmo lugar.”

5 – A descoberta de um Português indígena

“Um fator fundamental, talvez você já tenha ouvido isso dos outros parceiros, foi... Marlui quando chegou disse, mas tem o Português que o índio fala.... Pra gente não era uma coisa... A gente estava ali, tentando ouvir coisas indígenas, ouvir a língua e nanana... Mas quando a gente vai pros paetés e vai lá pro convívio com eles, a gente descobre que este Português tá ali. E ele de fato nos remete a um outro mundo. É o Português? É o Português. É o Português na sua beleza e na sua excelência. Mas é o Português que aquela etnia fala.”

Em relação a criação da dramaturgia do espetáculo *Recusa*, elaboramos a seguinte categoria a partir da resposta do dramaturgo Luis Alberto de Abreu:

1- Estrutura rapsódica como forma fugir dos moldes dramaturgicos tradicionais: escapar da temporalidade

“A rapsódia surge como um conceito a ser alcançado. (...) uma rapsódia vai trabalhar figuras, vai trabalhar temas, mas necessariamente ela não vai trabalhar algo que seja temporal. Então é um conjunto de narrativas que necessariamente elas não estão interligadas temporalmente (...) tem uma coerência interna que as liga, que é aquela cultura.”

A partir da resposta do ator Antônio Salvador sobre como se deu a criação da dramaturgia do espetáculo “Recusa”, elaboramos as seguintes categorias:

1 – Formas de presentificar o mito: rapsódia, fala e canto

“como a gente não tinha uma história pra contar e o espetáculo não podia de fato ser contado nos moldes shakespearianos (...) com essa lógica de causa e efeito e tal, nós recorremos às formas que se narram os mitos. Então às vezes, muitas vezes, é por uma livre associação, às vezes é por quadros. (...) O ato de eu te narrar o mito, eu já vou estar presentificando ele. Eu não sei falar da estrutura dele, mas que a gente sabe que não é essa a estrutura. Então a gente recorreu a outras coisas, a quadros. O espetáculo é feito em quadros, mas independentes, às vezes que se interligam por outra via. É... E a rapsódia, o Abreu veio com esse termo, rapsódia é com o aedo, o cantador, o narrador que canta. E às vezes a gente tem registro dos poemas antigos gregos ou mesmo ameríndio que é um cantor, né, um narrador, ele confunde-se com um cantor. Tá vendo, as narrativas eram cantadas e são cantadas. O que a gente estudava em mitologia grega, às vezes, africana, antiga, a gente reconheceu hoje, lá, na Amazônia, eles estão cantando os seus mitos, o mito raramente é falado.”

2 – Poéticas do ator

“Então pro ator é uma delícia, é incrível, é demais, mas é muito difícil porque a gente não aprende e não tá muito treinado pra isso, não tá muito treinado nem aprendeu a fazer outra coisa também, assim, ah, faço personagem do início o fim, o que eu acho que aqui no Brasil é um delírio isso, também, não é, a gente não fez escola pra isso também, a gente acha que fez, mas não fez. Não acho que a gente faça um personagem tão bem feito como um inglês, como um americano, sei lá. Mas pelo menos a gente tem esses modos de atuar mais à mão, mais registrados na poética, nas poéticas do ator e da cena do teatro. Esse outro jeito de atuar, que a gente poderia dizer que tá mais próximo de um teatro épico, onde o cara muda de personagem o tempo inteiro, é muito difícil pra gente. Mas também não é épico, ele não muda de personagem, ele muda de persona, de personagem, de ator, de figura.”

Em relação a criação da dramaturgia do espetáculo *Recusa*, elaboramos as seguintes categorias a partir da fala do ator Eduardo Okamoto:

- 1- Estrutura rapsódica como fuga dos moldes dramaturgicos tradicionais: amalgamar forma de narrar e pensar para transcriar a cultura ameríndia

“A gente não pode fazer um espetáculo que tenha como tema a cultura indígena, mas que esse tema seja representado dentro dos moldes do teatro branco, clássico, ocidental. Então a gente tem que permitir que esse tema da cultura indígena nos provoque novas formas teatrais. Quer dizer, teve um momento que ela falou assim, não sei nem se é um espetáculo de teatro, talvez saia um espetáculo de música, talvez não saia espetáculo nenhum, talvez saia uma palestra, talvez saia um processo, não sabemos o que é. E quando ela falava assim, não queremos reduzir o tema indígena, a cultura indígena a um tema apresentado da forma clássica ocidental, ela sabia que ela não queria fundamentalmente uma dramaturgia que se apresentasse como uma concatenação de causa e efeito. Então um conflito que se apresente em uma determinada circunstância proposta, um conflito, um acontecimento gerado ali que vai desestabilizar essa circunstância inicial, e que ao longo de uma concatenação de causas e efeito vai levar a um clímax e que vai ter uma solução ao final, ela não queria isso.”

- 2- Criação de diversos textos

“Então todas as vezes que o Luis Alberto de Abreu apontava uma dramaturgia em que tinha um percurso único de uma coisa que começava na primeira cena e se

desenvolvia até o final, ela recusava a dramaturgia. Então o Abreu deve ter produzido uns sete textos integrais. Quando eu falo sete textos, não é que ele foi melhorando o texto, não, foram sete textos integrais mesmo. Ele produziu muito, ele escreveu muito, o Abreu. Porque o desafio dele era justamente produzir uma dramaturgia em que cada coisa existisse autonomamente. E aí claro que quando chegava o texto, a Thais também ajudava, pra reforçar a manter cada quadro independente, ao ponto de que a ordem das cenas foi decidida muito próxima da estreia, um mês e meio, dois meses antes da estreia, entendeu. Isso é um dado de cabeça, uma impressão...”

4.3.1 - QUESTÃO 3

Resumo das Categorias

Nas respostas à terceira pergunta, que visou verificar como os entrevistados se colocam sobre a questão da construção da dramaturgia neste espetáculo, notamos as seguintes temáticas recorrentes:

MARIA THAIS (DIRETORA)

- 1- Fugir dos moldes dramáticos tradicionais: amalgamar forma de narrar e pensar para transcriar a cultura ameríndia
- 2- Estrutura rapsódica
- 3- Dramaturgia da espacialidade e metonímica
- 4- Corpo e voz: pulsão única
- 5- A descoberta de um Português indígena

LUIS ALBERTO DE ABREU (DRAMATURGO)

- 1- Estrutura rapsódica como forma fugir dos moldes dramáticos tradicionais: escapar da temporalidade

ANTONIO SALVADOR (ATOR)

- 1- Formas de presentificar o mito: rapsódia, fala e canto
- 2- Poéticas do Ator

EDUARDO OKAMOTO (ATOR)

- 1- Estrutura rapsódica como fuga dos moldes dramáticos tradicionais: amalgamar forma de narrar e pensar para transcriar a cultura ameríndia
- 2- Criação de diversos textos

4.3.2 - DISCUSSÃO DA QUESTÃO 3 DRAMATURGIA

Neste trabalho, para tratarmos do objetivo central - verificar a construção da palavra no espetáculo *Recusa*, partindo da questão da interculturalidade - é necessário analisar o amplo espectro temático que circundou aquela produção. Desta forma, não poderíamos tratar da construção da palavra fragmentando este assunto da construção da própria forma de narrar o espetáculo, visto que “narratividade, corporeidade e vocalidade nascem do mesmo lugar”, tal qual afirma a diretora do espetáculo.

A partir das respostas dos entrevistados, pode ser notada uma relação de enfrentamento e subversão de expedientes comumente vigentes em âmbitos dramaturgicos, aliada a um processo de criação polifônico, pautando assim a construção dramaturgica de *Recusa*.

Um dos princípios norteadores deste processo foi que a expressão cênica advir da cosmologia ameríndia. Ao serem perguntados sobre como se deu a criação da dramaturgia neste espetáculo, os quatro artistas reafirmaram, de diferentes formas, que esta criação foi norteada pelo desejo de que a dramaturgia refletisse o modo de ser e de pensar dentro da cultura ameríndia, pois “essas coisas não são separadas, modo de narrar são modos de pensar” (Maria Thais); de forma que seria incoerente que o espetáculo fosse contado nos “moldes shakesperianos” (Antonio Salvador), ou seja, ser “representado dentro dos moldes do teatro branco, clássico, ocidental (...) com uma concatenação de causa e efeito (...) que vai levar a um clímax e que vai ter uma solução ao final.” (Eduardo Okamoto).

Desta forma, a encenação não poderia adotar moldes de encenação ocidentais: “Não posso fazer disso um drama, não posso fazer disso uma tragédia”, comenta Maria Thais. Não bastava exibir ao público um compêndio sobre a cultura ameríndia. O objetivo maior era “permitir que esse tema da cultura indígena nos provoque novas formas teatrais” (Eduardo Okamoto).

Como esta proposta de diálogo com outra cultura reverberou na construção dramaturgica? Esta é uma questão complexa, para a qual mapeamos possibilidades de respostas a partir das falas dos artistas em diálogo com o referencial teórico.

A busca era compor a dramaturgia de uma forma que o texto não apresentasse uma linearidade temporal típica da dramaturgia clássica. Vale a pena pontuar que, historicamente, esta pesquisa está alinhada com um movimento de quebras de paradigmas em relação ao texto dramático que vem se desenhando no teatro ocidental desde o teatro moderno.

Sobre esta crise do drama, Jean-Pierre Sarrazac (2012) afirma, em consonância com Peter Szondi, que a crise da forma dramática irrompe nos anos 1880, como uma resposta às novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade, relações estas marcadas pela sensação de separação de si mesmo, do outro, da comunidade, de Deus – ou das forças invisíveis e simbólicas – enfim, o ser humano passa a se enxergar de uma forma mais fragmentada. Isto remete à dramaturgia de Ibsen e Tchekhov, na medida em que os personagens parecem estar amputados, inclusive, da experiência do seu próprio presente, vivendo presos a um passado opressor. Aliado a isso,

“No momento em que marxismo e psicanálise partilham a interpretação e a transformação das relações entre o homem e o mundo, o universo dramático – que se impôs, *grosso modo*, do Renascimento ao século XIX, essa esfera das “relações interpessoais” em que drama significa “acontecimento interpessoal no presente” – não é mais válido. Submetida à pressão, à invasão de novos conteúdos e novos temas (girando todos mais ou menos em torno dessa separação, psicológica, oral, social, metafísica etc., do homem com o mundo), a forma dramática – na tradição aristotélica-hegeliana de um conflito interpessoal resolvendo-se uma catástrofe – começa a rachar em toda parte.” (SARRAZAC, 2012, p.37)

Sarrazac pontua ainda que a teoria de Szondi apresentaria um tendencionismo teórico favor de um devir estritamente épico da escrita teatral, de forma que sua teoria seria menos convincente ao aplicar “um esquema dialético um tanto sumário ao desenrolar da crise do drama dos anos 1880 a meados do século XX”. Segundo Sarrazac, Szondi, em sua “Teoria do Drama Moderno” acaba por sugerir que a forma épica do teatro - a de Brecht em particular -, poderia constituir uma superação ou uma espécie de saída para a crise inaugurada na épica do naturalismo. “Szondi não parece avaliar a importância do lírico, ao lado do dramático e do épico, nas estruturas dramáticas modernas”, afirma (*ibid*, p.39). Para Sarrazac, ao invés da superação do drama pelo épico, “seria preciso visar um fecundo tensionamento do dramático, do épico e do lírico”.

Segundo Lehmann (2007), a crise do drama a partir do final do século 19 gera um questionamento da especificidade da cena teatral em relação à literatura dramática e de um fazer teatral calcado em uma atitude textocentrista. A partir de então, ocorre uma busca para que o teatro passe a ser “reconhecido como algo que tem premissas próprias, distintas e mesmo hostis em relação às raízes e premissas da literatura dramática” (LEHMANN, 2007, p. 80). Reconhecer e destacar o que há de único no teatro em relação a outras mídias se torna tendência desde então.

Schechner (*apud* Néspoli, 2004) aponta que os trabalhos de Jerzy Grotowski e outros

encenadores, como Richard Foreman, Robert Wilson, dentre outros, assim como os movimentos do *happening* e *performance*, geraram uma expansão da teoria teatral a partir dos anos 60 do século passado³³. Estes movimentos, segundo Lehmann (2007), têm em comum uma utilização mais direta e ritualística do corpo do artista. O autor contrapõe esta nova perspectiva de conceber o teatro em relação à forma dramática, na qual a relação se daria *entre* os corpos; nesta, denominada como pós-dramática, o ato se dá *no* corpo. A corporeidade presente é destacada, e sua observação torna-se, por si só, um objeto estético-teatral.

Esta corporeidade aproxima o artista pós-dramático dos xamãs, visto que no processo de criação produz-se uma operação existencial e autoreferencial que, assim como os rituais religiosos, atualiza o universo de experiências dos atuantes através da manipulação do corpo e dos elementos estéticos e simbólicos (NÉSPOLI, 2004).

Esta imagem do ator como xamã se relaciona com o uso xamânico da palavra no espetáculo *Recusa*, descrito por Eduardo Okamoto e Antonio Salvador no artigo “Perspectivas do dois: atuação cênica no espetáculo *Recusa*, da Cia Teatro Balagan” (2013). Neste texto, os atores pontuam que a utilização da palavra que exige um extremo cuidado, pois a palavra não seria apenas representativa, mas teria o poder de evocar realidades (OKAMOTO e ANTUNES, 2013, p. 151).

Contudo, compor a dramaturgia de uma forma que o texto não apresentasse uma linearidade temporal típica da dramaturgia clássica não foi um processo simples para os criadores de *Recusa*. O dramaturgo Luis Alberto de Abreu escreveu muito, produzindo pelo menos sete textos integrais, segundo o ator Eduardo Okamoto. Isto porque todas as vezes em que Abreu apontava uma dramaturgia em que havia um percurso único de um acontecimento que começava na primeira cena e se desenvolvia até o final, com concatenação de causa e efeitos, isso remeteria a uma construção temporal, e a diretora Maria Thais prontamente recusava a proposta: “O *Recusa* foi uma tentativa de dizer não, não, o Abreu vinha com um texto lindo, e eu, Abreu, não é isso. Não é isso, isso conta história, isso não sei o quê, tira daí, não.”

O objetivo era que a dramaturgia fosse composta por quadros independentes, de forma que a coerência interna que ligasse aquelas histórias fosse a própria cultura ameríndia. Segundo o ator Antonio Salvador, o grupo recorreu “às formas que se narram os mitos. Então às vezes é por livre associação, às vezes é por quadros. (...) O ato de narrar

³³ Outros exemplos: As *actions paintings* de Pollock, as *assemblages* e os *environments* de Kaprow, *collage* de Max Ernst, *live art* de Atsuko Tamaka e Tetsumi Kudo etc.

o mito, eu já vou estar presentificando ele. (...) O que a gente estudava em mitologia grega, às vezes, africana, antiga, a gente reconheceu hoje, lá, na Amazônia, eles estão cantando os seus mitos, o mito raramente é falado.”

A busca por narrar mitos é basilar na pesquisa da Cia Teatro Balagan, como pode ser atestado pelo histórico de criação do grupo. Em um dos um dos cadernos pedagógicos produzidos coletivamente pela “Balagan”, a organizadora do texto e assistente de direção do espetáculo *Recusa*, Gabriela Itacazo (2011) pontua a influência do estudo de Lévi-Strauss sobre a concepção de mito e da sua percepção por uma via mais sensível do que guiada pelo campo da lógica racional:

“Lévi-Strauss nos lembra que o mito tem sua própria lógica, e é em si uma forma de pensamento; que aborda os mesmos objetos da filosofia, ciência, matemática, etc., utilizando-se do raciocínio, da reflexão e das mesmas questões que as outras ciências, mas o faz através daquilo que nomeamos sensível”.³⁴

Disposto por quadros para que estes existam autonomamente, o espetáculo não visa criar uma temporalidade, mas construir espaços, segundo fala da diretora. Uma cronologia narrativa disposta por justificações e porquês não é o fato organizador da criação dos sentidos – e, afinal de contas, “metade da arte narrativa está em não dar explicações”, como pontuou Walter Benjamin em “O Narrador”³⁵. O que se cria no espetáculo “são imagens, passagens que se acumulam na memória, trazendo, nas ordens que surgem, conexões outras... Ou não!”, conforme texto presente no Caderno Pedagógico sobre o espetáculo *Recusa*, disponível no site da companhia.³⁶ Desta forma, a diferenciação da ocupação do espaço pelos atores é o principal elemento compositor da encenação. “Eu não preciso ter a floresta caindo, só três árvores tombando, a imagem da floresta já vem”, segundo Maria Thais. Desde trabalhos anteriores, o grupo compreende a ocupação do espaço indissolivelmente relacionada à noção de presença.

Aliás, salientamos a importância que é dada dentro da Balagan para construção do que eles chamam de “imagem-espaço”, um dos acontecimentos fundamentais para o desenrolar da criação artística deles. A imagem-espaço define-se não um campo situacional delimitado historicamente, mas sim um campo de ação em potencial, uma condição

³⁴ ITOCAZO, G. Caderno Pedagógico Balagan – Trágico Animal. São Paulo: Site da Cia. Teatro Balagan, 2011.

<http://www.ciateatrobalagan.com.br/wp-content/uploads/2012/11/Prometheus-FINAL.pdf>

³⁵ BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

³⁶ http://www.ciateatrobalagan.com.br/wp-content/uploads/2014/10/cad_ped_recusa.pdf

territorial que carrega certos atributos míticos, para onde o imaginário dos artistas se volta no período de criação da obra. Nos espetáculos da companhia, a determinação do espaço mítico e imaginário da obra ocorre antes mesmo da existência de um texto ou de um roteiro.

No caso de *Recusa*, a imagem espacial que definiu a criação do espetáculo foi uma espiral labiríntica de uma floresta que “se move. Ainda que derrubada, destruída, se ergue, se reconstitui, se refaz e nos isola, separando definitivamente o espectador da cena” (THAIS, 2014)³⁷. Segundo o cenógrafo do espetáculo, Márcio Medina, parceiro constante das criações do grupo:

“Partimos de uma forma espiral e de alguma maneira da ideia do público experimentar a sensação dessa construção. O conceito espiralístico a nortear *Recusa* nos levou a concepção de um labirinto de galhos, pois, para quem não conhece muito bem – e somente os índios e os animais conhecem-na assim –, uma floresta amazônica representa um labirinto vivo, uma “floresta que anda”.³⁸

Para representar esta imagem de uma floresta nômade, a cenografia desenvolvida para o espetáculo é formada por varas de vime fixas em bases de madeira, na quais foram inscritas os nomes de várias etnias indígenas em extinção ou já extintas, como Awacanoieiro, Caiubi, Akunt’su, etc. A variação no posicionamento destes elementos cênicos, manipulados pelos atores, possibilita a criação de espaços diversos, oferecendo ao espectador uma visão segmentada, como se mudasse de lugar na plateia ou “como se alternasse posições entre vários braços de uma constelação, de acordo com a forma geométrica espiral inicialmente pensada”³⁹, de acordo com texto do cenógrafo da obra.

Finalmente, almejou-se que a dramaturgia compusesse narrativas que não fossem interligadas temporalmente, mas compostas por fragmentos, de forma que cada unidade possuísse valor em si e não houvesse hierarquia entre elas. A aposta da dramaturgia foi estruturar a composição do texto como uma rapsódia. Segundo o ator Antonio Salvador,

“O Abreu veio com a rapsódia é com o *aedo*, o cantador, o narrador que canta. E às vezes a gente tem registro dos poemas antigos gregos ou mesmo ameríndio que é um cantor, né, um narrador, ele confunde-se com um cantor. Tá vendo, as narrativas eram cantadas e são cantadas.” (Antonio Salvador)

Etimologicamente o termo rapsódia remete a *rhaptein*, que significa “costurar” –

³⁷ THAIS, Maria (org). Balagan: Companhia de Teatro / com textos de Alvaro Machado e Cia Teatro Balagan. São Paulo: Cia Teatro Balagan, 2014.

³⁸ In: Balagan: Cia de Teatro. São Paulo: 2014.

³⁹ Idem.

“costurar ou ajustar cânticos”. Hersant e Naugrett, em “Léxico do Drama Moderno Contemporâneo” (2012), afirmam que a rapsódia trata da composição de uma nova tessitura tendo por base aquilo que foi previamente rasgado ou mesmo por meio do despedaçamento daquilo que acaba de ser juntado, tal como um “texto-tecido”. Para as autoras, é característica da rapsódia uma “recusa do ‘belo animal’ aristotélico - apontando para a crise do drama -, de forma que ocorre uma proposição de espaço de confronto e tensionamento entre os modos dramático, épico, lírico, em uma:

“inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)”. (HERSANT E CATHERINE NAUGRETT, 2012)

A composição rapsódica possui, portanto, procedimentos da escrita que tendem à hibridização, tais como a montagem e a colagem. Esta composição apresenta similaridade com a imagem formada por um caleidoscópio, figura que dialoga também com a obra da artista norte-americana Christine Burrill e suas fotocolagens compostas a partir de múltiplas fotografias de etnias indígenas – mais um elemento que remete à multiplicidade do olhar dentro do perspectivismo ameríndio e que povoou o imaginário dos artistas no processo de criação do espetáculo.

No caso de *Recusa*, quais as características desta rapsódia criada pelo grupo? No seguinte trecho a diretora Maria Thais fala sobre este assunto:

“Então a ideia de rapsódia, foi o Abreu que deu esse nome, porque eu acho que cabe sim, mas de qualquer forma eu acho que se você olhar a forma rapsódica tradicional, o *Recusa* no final não é. Mas uma rapsódia, porque uma rapsódia? No meu entendimento porque a rapsódia se dá no campo da oralidade, não dá-se no campo da literatura, mas no campo da oralitura. E pra que ela aconteça, pra que ela se presentifique, ela se materialize, ela precisa desse performer, desse ator que aja, que atue. O ato de narrar é que faz com que rapsódia exista.

Neste trecho, a fala a diretora revela que, ao passo que a estrutura dramatúrgica do espetáculo pode ser entendida em uma concepção rapsódica, ao mesmo tempo não é uma forma rapsódica tradicional. Uma característica similar à rapsódia é o fato de que o espetáculo não se dá no campo da literatura, e sim “no campo da oralidade, da oralitura”. Ora, o termo oralitura, segundo Batsikama (2012), foi cunhado pelo haitiano Ernst Mirville e usado pela primeira vez em 1974, e surge como um neologismo que significa literatura moderna oriunda da tradição oral. O termo emerge de uma literatura oral que evidencia a

produção literária e cultural do negro enquanto espaço de construção de memória interindividual e da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. A ensaísta Leda Martins afirma:

“O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade.” (MARTINS, 2001, p. 84).

Logo, a oralitura existe enquanto performance que traz à baila saberes e mitos constituintes do arcabouço cultural de um determinado coletivo (SILVA, 2013). Neste sentido, o espetáculo *Recusa*, que se mostra uma ode da Cia Teatro Balagan ao universo ameríndio sul-americano, de fato dialoga com o conceito oralitura, como aponta Maria Thais, na medida em que, para que o espetáculo-rapsódia se materialize, também precisa necessariamente da ação “deste performer, desse ator que aja, que atue”, se fazendo presente na grafia do corpo-voz dos atores.

Sendo assim, é importante nos perguntarmos de que forma a escolha desta construção narrativa reverbera no modo de atuar de Antonio Salvador e Eduardo Okamoto. Quais seriam as características da atuação que eles apresentam dentro de um espetáculo que se define como rapsódico?

Segundo a tradição, a figura do rapsodo - agente da rapsódia - guarda traços comuns com o cantor-narrador medieval: um sujeito público, que, entre o canto e a narração, impulsa a palavra no sentido do outro. Portanto, a experiência do rapsodo só se realiza pela presença do outro, no contato afetivo entre corpos e vozes (ZUMTHOR, 2010). Esse poder criador da voz, que se efetiva no momento em que a voz se torna pública, Paul Zumthor denomina como *vocalidade*:

"No momento em que a voz o enuncia (o texto), transforma em "ícone" o signo simbólico libertado pela linguagem: tende a despojar esse signo do que ele comporta de arbitrário; motiva-o da presença desse corpo do qual ela emana; ou então, porém efeito contrário, mas análogo, com duplicidade desvia do corpo real a atenção; dissimula sua própria organicidade sob a figuração da máscara, sob a mímica do ator a quem por uma hora empresta a vida. (ZUMTHOR, 1993, p. 20)

Esta relação dialógica do rapsodo traz à tona a questão da preservação e difusão da memória coletiva, de forma que a transmissão oral é portadora da transmissão viva do saber.

Neste sentido, de fato Antonio Salvador e Eduardo Okamoto poderiam ser

entendidos para atores-rapsodos, na medida em que a corporeidade e materialidade de suas ações no espaço-tempo da cena, aliado ao ato de cantar/narrar mitos, propõe uma ampla gama de atributos semióticos que oferecem múltiplas possibilidades de leitura ao público.

A diretora do espetáculo pontua que a atuação é sintética, não é metafórica, é metonímica⁴⁰, de forma que é mais indicativa do que representativa. Esta escolha visa ampliar possibilidades de leitura por parte dos espectadores, para, assim, potencializar a narratividade em cena: “Eu acho que o público por vezes sabe que são dois atores, por vezes não sabe, por vezes eles estão contando a Marlui”; “e é esse trânsito, esse nomadismo que me interessa”, afirma Maria Thais.

O ator Antônio Salvador pontua desafios encontrados nesta forma de atuar:

“Então pro ator é uma delícia, é incrível, é demais, mas é muito difícil porque a gente não aprende e não tá muito treinado pra isso, não tá muito treinado nem aprendeu a fazer outra coisa também, assim, ah, faço personagem do início o fim, o que eu acho que aqui no Brasil é um delírio isso, também, não é, a gente não fez escola pra isso também, a gente acha que fez, mas não fez. Não acho que a gente faça um personagem tão bem feito como um inglês, como um americano, sei lá. Mas pelo menos a gente tem esses modos de atuar mais à mão, mais registrados na poética, nas poéticas do ator e da cena do teatro. Esse outro jeito de atuar, que a gente poderia dizer que tá mais próximo de um teatro épico, onde o cara muda de personagem o tempo inteiro, é muito difícil pra gente. Mas também não é épico, ele não muda de personagem, ele muda de persona, de personagem, de ator, de figura.”

É interessante notar que, em suas respostas, os entrevistados não tocam no assunto “performance”, não definem e tampouco correlacionam suas criações com algo que pertença ao universo performático. No entanto, é possível verificar que há indícios de performatividade nesta criação.

Pode-se dizer que diversos traços performativos permeiam a linguagem do teatro contemporâneo. Isto ocorre porque, na medida em a performance nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, e por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação, a performance e o teatro contemporâneo guardam em si o fato de se colocarem mais como processos do que como obras acabadas. A autora Féral afirma,

⁴⁰ Metonímica é uma figura retórica que consiste em designar uma coisa ou ideia com o nome de outra com a qual exista uma relação de dependência ou causalidade, traduzindo contiguidade de conceitos (causa-efeito, parte-todo, continente-conteúdo, autor-obra, símbolo-significado etc.).

segundo Fernandes (2001, p. 18), que o teatro contemporâneo beneficiou-se amplamente de algumas conquistas do campo da performance. A performance pode ser entendida, antes de tudo, como uma expressão cênica na qual a corporeidade dos atores e a materialidade das ações dominam os atributos semióticos (FERNANDES, 2011, p. 17). Para caracterizá-la, é preciso que algo aconteça naquele instante e naquele lugar, segundo Cohen⁴¹ (1995). Pode-se dizer que a principal contribuição da performance é deslocar a ênfase para a realização da própria ação, e não sobre seu valor de representação.

Segundo Féral, a influência da performance no campo do teatro contemporâneo é responsável por uma ruptura epistemológica de tal ordem que seria necessário adotar a expressão teatro performativo para qualificá-la. Silvana (2011) explica como Josete Ferral coloca o que seria teatro performativo, uma aproximação entre teatro e performance, na medida em que ambos devem ocorrer no presente e dentro de um jogo aberto a transformações.

Uma das principais características do teatro performativo é a seguinte:

“Uma parte significativa desse trabalho, especialmente quando opta pelo teatro colaborativo, é reconhecida pelo envolvimento em longos projetos de pesquisa que, ainda que visem, em última instância, à construção de um texto e de um espetáculo, parecem distender-se na produção de uma série de eventos pontuais. (...) com teatralidades contaminadas de performatividade, cujo caráter instável explicita-se no traçado processual e na recusa à formalização. Essas experiências em geral aparecem de modo mais urgente que o desejo de finalização num objeto/ teatro – a produção de uma dramaturgia e de um espetáculo - , em geral se processam em uma relação corpo a corpo com o real, entendido como a investigação de realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social do país. (FERNANDES, 2011, p. 19)

O que resulta é uma teatralidade complexa contaminada pela “performatividade de vozes, saberes e culturas marginais” (*idem*). Sendo assim, é interessante notar como o espetáculo *Recusa* apresenta algumas características similares ao que se poderia denominar como teatro performativo, a começar pelo estilo de produção criativa (processo que pode ser entendido como colaborativo, embora o grupo prefira denominar como teatro provocativo) e pela investigação de realidades sociais do outro e “a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social do país.”.

Em relação à característica de “recusa da formalização” do teatro performativo,

⁴¹ COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1995.

apontada pela autora do trecho acima, podemos refletir sobre alguns fatos interessantes. Ao passo que o espetáculo *Recusa* buscou criar uma forma de narrar que transcriasse a cultura ameríndia e rompesse com as formalizações dramáticas canonizadas pela tradição ocidental, acabou por desenvolver uma dramaturgia cuja estrutura foi denominada como *rapsódica* – termo este que provém da cultura ocidental. Além disso, também podemos refletir que o desejo do grupo de quebrar paradigmas em relação ao texto dramático ocidental é um expediente alinhado e inserido dentro de uma tendência histórica do próprio teatro ocidental – e isto nos leva a refletir: o que haveria de mais contemporâneo no teatro ocidental do que tentar recriar o próprio fazer teatral ocidental? Ou seja, neste sentido, pode-se supor que, ao tentar recusar formalizações, o grupo acabou por desenvolver um trabalho altamente formalizado à sua própria maneira, tendo por base um processo intercultural – ou seja, investigando a cultura ameríndia sem nunca deixar de estar imbuído do contexto de produção teatral contemporânea ocidental.

4.4 - RESULTADOS DA QUESTÃO 4 PALAVRA

Na quarta questão, a saber: “*Como vocês lidaram com a construção da palavra em cena? Pode-se dizer que a forma como vocês lidam com construção da língua falada em cena é uma espécie de gramelot?*”, objetivamos verificar como os entrevistados definiriam e relatariam o processo de criação da língua falada em cena. Outro objetivo era averiguar como eles definiriam o jogo de improvisação presente nesta língua.

A partir da resposta da diretora Maria Thais, elaboramos as seguintes categorias sobre a criação da linguagem falada em cena e as relações desta linguagem com o jogo onomatopéico do *gramelot*:

1- Interlíngua como recriação de diversas línguas: “não tem que aprender um idioma”

“por Marlui dizer: olha existe uma coisa, interlíngua, não tem que falar indígena, não tem que aprender um idioma, tem uma interlíngua, tem um português que os índios falam, tem a música, o índio não canta, ele evoca, então ele estar ali cantando é uma coisa muito objetiva com o que ele tá falando. (...) Então entender, ah a gente pode sim tentar não reproduzir língua nenhuma, não vamos tentar então o Guarani, que o Antônio fala um pouco, o Duda aprendeu palavras, esse canto já tem outro... Já é xavante, esse aqui já é paetê, até a forma de falar do português, ah, tira o conectivo do português, aí você cria uma sonoridade, um ritmo outro, então o tirar o conectivo foi uma coisa que a Marlui no primeiro dia que ela veio ela falou, só que a gente não sabia o que fazer com aquilo.

2 – Interlíngua: língua improvisacional, mas não é *gramelot* porque tem palavras que trazem conteúdos exatos

“No que que isso se diferencia do gramelot? (...) O gramelot pode ser só a sonoridade da coisa. (...) Então o gramelot tá muito ligado a um som traz sentido. Mas a interlíngua tem língua. Tem palavras que dizem conteúdos exatos. (...) No nosso caso, essa ideia, de ser língua, mas ser língua múltipla. Eu saio de uma língua, pra construir uma mesma língua eu posso usar 5 frases. (...) Só que nós não escrevemos, os atores vão fazendo aquilo com liberdade, com aquilo que eles sabem. (...) Aquilo é feito por eles. A gente não tornou isso texto, isso é oral.”

Verificamos os seguintes temas presentes na fala do dramaturgo Luis Alberto de Abreu sobre a criação da linguagem falada no espetáculo *Recusa* e as relações desta linguagem com o jogo onomatopéico do *gramelot*:

1- Fala poética e sintética

“Essas línguas como o tupi, essas línguas mais primitivas que se fazem com... a gramática dela, a sua gramática essencial, elas se estruturam com justaposições, então é palavra com palavra que forma, é substantivo com substantivo que forma uma ideia, necessariamente verbo e tal. Nesse sentido ela é muito imagética, ela é muito poética nesse sentido. Pois ela não perde tempo em conectivo, ela é muito sintética, poesia que perde tempo em sujeito, verbo e predicado é uma poesia ruim, porque a essência da poesia é ser bastante sintética e ser muito imagética ou ser muito sonora. E essas línguas elas têm isso. (...) quando um ator fala uma narrativa, se tem um excesso gramatical é uma coisa, se é limpo desse excesso gramatical, se é só verbo e substantivo, é outra coisa né... Aí é assim que, se é poética, é assim que se consegue, quando você utiliza apenas palavras fortes, que é verbo e substantivo. Então a gente começou a se guiar um pouco por aí. E isso altera, isso vai alterar inclusive a amarração, porque fica muito mais rápido, muito mais ágil, porque na palavra, substantivo e verbo, é muito mais forte isso.”

2- Linguagem do corpo

“Porque não existe a interlíngua, você tem que ver como uma língua de corpo também. Porque senão fica impossível de se entender, se não se tem o corpo, tem só cabeças falantes, ninguém entende nada. Percebe? Então como tem aqui existe um trabalho que é muito cênico, que é muito espacial aqui, e nesse ponto os atores são muito importantes, o corpo, a corporeidade é uma coisa muito importante, a interlíngua não são só as palavras. São os gestos. São os gestos que fazem a pessoa entender claramente todo um texto em tupi. Então eles fizeram isso. (...) Então a interlíngua não diz respeito tão somente ao texto, diz respeito à palavra emitida, à pesquisa da dramaturgia, à pesquisa dos atores, à pesquisa do corpo... Isso tudo se configura na interlíngua.”

3 – Interlíngua: Não é *gramelot* porque não apenas indicia uma língua, mas a transcreve sonoramente um modo de pensar

“Então eu acho que são duas coisas diferentes. Porque a interlíngua foi em outra direção, que não necessariamente na direção do gramelot. Porque o gramelot é muito interessante, mas se a gente fizesse, por exemplo, um gramelot daria muito menos trabalho pra chegar do que a gente teve. Porque não é só a sonoridade do tupi-guarani que quiseram estudar, mas tem o sentido daquilo. Além disso, na interlíngua aqui tem toda a sonoridade e a musicalidade do tupi. Então eles estudaram muito canto (...) Eu acho que é algo que é mais amplo. Não é apenas um índice de uma língua (...) É toda uma cultura, todo um universo, que a interlíngua traz e, tudo bem, é sintético como um gramelot, mas a pesquisa, sabe, é muito mais ampla.”

Elaboramos as seguintes categorias a partir da resposta do ator Antonio Salvador à quarta questão, que revelam os seguintes temas sobre a criação do falar em cena e as relações desta linguagem com o jogo onomatopéico do *gramelot*:

1- “Não sei se a interlíngua é *gramelot*”

“Eu não sei muito o que que é a definição de gramelot, né. To falando só pra não falar bobeira. No gramelot a gente inventa um idioma e brinca com ele, né. No teatro, é um procedimento de expressão muito usado. Eu não sei se no Recusa é gramelot, não é gramelot porque, assim... Eu posso te contar como foi feito...”

2- Do “domínio” de palavras indígenas à transcrição de novos sentidos: interlíngua como campo improvisacional

“Um texto em guarani, (...) eram trechos curtos que a gente tinha domínio, entre aspas: “domínio”, e sabia o significado de algumas coisas, usava de propósito, às vezes, algumas palavras. E isso foi se perdendo, descolando dos sentidos, principalmente quando veio a Marlui e propôs outros idiomas. Então a interlíngua tem mais ou menos uns 4 ou 5, não, uns 5 ou 6 idiomas, e que a gente troca as palavras. (...) Ele não se repete em toda apresentação. A ação sim, a ação física se repete, mas a ação verbal não. Algumas coisas se repetem. A gente tem uma margem de improviso verbal nela. Mas a gente conhece muitos dos significados, alguns sentidos de algumas coisas. Outros não. Algumas coisas se cristalizam normalmente, tem época que aparece mais, tem época que aparece menos. Então a importância da Marlui foi, por exemplo, de imediato ela falou, não, não vamos usar o guarani. Principalmente porque o guarani é muito familiar seu, o guarani tinha uma história aí, do ponto de vista dela... São outros idiomas amazônicos, tal, não sei o quê. E isso foi muito bom, e a gente ficou treinando outras coisas, às vezes música, de outras coisas. A gente abandonou mesmo. Ai depois de um tempo, de muito treino, a gente recuperou coisas que a gente falava no guarani.”

Já na resposta do ator Eduardo Okamoto sobre a criação da linguagem falada em cena e as relações desta linguagem com o jogo onomatopéico do *gramelot*, verificamos a ocorrência dos seguintes temas:

1- Interlíngua como campo improvisacional

“No começo foi de uma maneira quase ingênua. Então o Antônio sabia alguma coisa de guarani, a Thais falou que a gente deveria aprender um pouco de guarani, e aí a gente foi pegar uma apostila de guarani e começar a estudar por conta própria. Era

bem tosco o nosso estudo, a gente não sabia nada mesmo, mas a gente começou a fazer uma brincadeira que era decorar o texto, era o primeiro texto que tinha na apostila, assim (...) E aí depois a gente foi ver a tradução, e significa “dois rapazes andando na floresta” (...) Aí depois de um tempo, quando a Marlui se aproximou, a gente começou a aprender palavras de diferentes idiomas. (...) Aí durante muito tempo a gente improvisava e era muito claro pra gente, quando a gente improvisava pura e simplesmente a sonoridade, a musicalidade da língua, ou quando a gente tava improvisando a situação em que essa sonoridade aparecesse. (...) E a gente se conhece, eu o a Antonio, como atores, agora né. É claro quando a gente tá em cena, pra mim, quando ele tá só falando uma música ou quando ele tá falando alguma coisa. E eu entendo quando ele tá falando alguma coisa e ele também me entende, isso é muito impressionante. (...) A gente é capaz em ensaio, também, inclusive, comentar coisas que a gente tá fazendo da própria peça, entende? E não é porque a gente entende do ponto de vista... relacional, de tradução, não, eu entendo o que ele tá... e vice-versa. A gente é capaz de parodiar coisas que a gente tá falando do outro, isso aí é bem claro pra gente. (...) Mas tem determinadas palavras que a gente sabe o significado. Então tem coisa, por exemplo, que se diz, que a gente entende perfeitamente o que a gente tá dizendo, o significado mesmo. (...) Não sei se alguém já falou isso pra você, mas o espetáculo é muito improvisado. Então tem cenas inteiras, tem cenas inteiras, metade do espetáculo? Talvez um pouquinho menos, metade do espetáculo em que os dois atores sabem o texto e a qualquer momento qualquer um dos dois pode dizer. Entende isso? Isso ajuda também a tornar a língua, mesmo o português, muito vivo, assim. (...) Então o espetáculo todo é muito instável do ponto de vista da fala, da embocadura da fala.”

2- Interlíngua: Não é *gramelot* porque não apenas indicia uma língua, mas transcriba sonoramente um modo de pensar

“Então essa interlíngua, ela não tem uma gramática no sentido de que não é uma língua, mas as palavras todas, elas existem. Não tem palavra que a gente inventa, não é um gramelot livre, entendeu? As palavras todas existem, só que a gente combina palavras de diferentes idiomas pra dar uma sonoridade X. Isso tava ligado mais, pra perspectiva da Marlui, que não queria, por exemplo, que um índio guarani fosse no espetáculo e entendesse o idioma guarani. Ou que o índio suruí fosse assistir o espetáculo e soubesse o suruí que a gente tava falando. Então a gente cria uma colcha, assim, uma malha sonora mesmo, que indiciasse língua indígena mas que não necessariamente se conectasse a uma língua indígena específica. É... Então aprendendo essas palavras, a Marlui ajudava a gente a construir um pensamento, a maneira como eles constroem o pensamento, pra depois tentar colocar esse improviso de língua.”

4.1 - QUESTÃO 4

Resumo das Categorias

Nas respostas à quarta pergunta, que visou verificar como se deu o processo de construção na linguagem falada no espetáculo *Recusa*, e como os entrevistados definem o grau de jogo improvisacional nesta criação, notamos as seguintes temáticas presentes nas falas deles:

MARIA THAIS (DIRETORA)

- 1- Interlíngua como recriação de diversas línguas: “não tem que aprender um idioma”
- 2- Interlíngua: língua improvisacional, mas não é *gamelot* porque tem palavras que trazem conteúdos exatos

LUIS ALBERTO DE ABREU (DRAMATURGO)

- 1- Fala poética e sintética
- 2- Linguagem do corpo
- 3- Interlíngua: Não é *gamelot* porque não apenas indicia uma língua, mas transcria sonoramente um modo de pensar

ANTONIO SALVADOR (ATOR)

- 1- “Não sei se a interlíngua é *gamelot*”
- 2- Interlíngua como campo improvisacional: Do “domínio” de palavras indígenas à transcrição de novos sentidos

EDUARDO OKAMOTO (ATOR)

- 1- Interlíngua como campo improvisacional
- 2- Interlíngua: Não é *gamelot* porque não apenas indicia uma língua, mas transcria sonoramente um modo de pensar

4.2 - DISCUSSÃO DA QUESTÃO 4 PALAVRA

Os artistas criadores do espetáculo *Recusa* desenvolveram uma língua falada em cena que denominam como *interlíngua*. Percebe-se pelos comentários dos artistas que as orientações e sugestões da diretora musical Marlui Miranda foram preponderantes neste processo construtivo.

A partir das falas dos entrevistados, podemos verificar e analisar quais seriam as principais características desta *interlíngua* criada pelo grupo.

A primeira característica notável é que esta forma de falar apresenta a hibridização de diversas línguas de origem indígena com o português brasileiro, conforme podemos notar nos seguintes trechos: “Então a *interlíngua* tem mais ou menos uns 4, 5 não, uns 5, 6 idiomas, e que a gente troca as palavras” (Antônio Salvador); “Já é xavante, esse aqui é o paetê, até a forma do português, ah, tira o conectivo do português aí você cria uma sonoridade” (Maria Thais).

Desta forma, caso trechos de fala do espetáculo fossem transcritos (trechos que apresentam maior hibridez em termos idiomáticos, que fique claro), o texto resultante provavelmente seria de uma leitura ininteligível - tanto para um brasileiro quanto para um indígena - visto que esta *interlíngua* criada para a cena é o resultado de uma grande mistura de línguas. O que torna esta linguagem falada inteligível é a *vocalidade*⁴² presente no corpo-voz dos atores no momento da encenação. Isto é descrito na fala do dramaturgo Luis Alberto de Abreu:

“Porque não existe a interlíngua, você tem que ver como uma língua de corpo também. Porque senão fica impossível de se entender, se não se tem o corpo, tem só cabeças falantes, ninguém entende nada. (...) a interlíngua não são só as palavras. São os gestos. São os gestos que fazem a pessoa entender claramente todo um texto em tupi. Então eles fizeram isso. (...) Então a interlíngua não diz respeito tão somente ao texto, diz respeito à palavra emitida, à pesquisa da dramaturgia, à pesquisa dos atores, à pesquisa do corpo... Isso tudo se configura na interlíngua.”

Sobre o assunto destacamos as palavras de Smolka, “Palavras são signos. Corpos são signos. Sempre significativos, requerendo interpretação” (2000, p. 137). E esta mistura idiomática foi organizada de uma forma que a *vocalidade* dos atores gerasse uma

⁴² Entendemos o termo *vocalidade* dentro da acepção descrita por Paul Zumthor (1993).

comunicação sintética, conforme podemos notar neste trecho da entrevista com o dramaturgo Luis Alberto de Abreu:

“Essas línguas como o tupi, essas línguas mais primitivas que se fazem com... a gramática dela, a sua gramática essencial, elas se estruturam com justaposições, então é palavra com palavra que forma, é substantivo com substantivo que forma uma ideia, necessariamente verbo e tal. Nesse sentido ela é muito imagética, ela é muito poética nesse sentido. Pois ela não perde tempo em conectivo, ela é muito sintética, poesia que perde tempo em sujeito, verbo e predicado é uma poesia ruim, porque a essência da poesia é ser bastante sintética e ser muito imagética ou ser muito sonora. E essas línguas elas têm isso.”

Ou seja, o aspecto sintético da gramática da *interlíngua*, que exclui conectivos do português e centra a construção sintática em substantivos e verbos, visa gerar uma construção verbal mais direta e, assim, poética, segundo o dramaturgo.

Outro aspecto muito importante da *interlíngua* criada pelo grupo é o fato que ela apresenta grandes doses de criação improvisacional. A partir das respostas dos entrevistados, percebe-se que o grupo desenvolveu um repertório de palavras e que utiliza este repertório em diferentes disposições a cada apresentação:

Maria Thais “Só que nós não escrevemos, os atores vão fazendo aquilo com liberdade, com aquilo que eles sabem.”

Antônio Salvador : “Ele não se repete em toda apresentação. A ação sim, a ação física se repete, mas a ação verbal não (...) a gente tem uma margem de improviso verbal nela.”

Eduardo Okamoto: “o espetáculo é muito improvisado. Então tem cenas inteiras, metade do espetáculo? (...) em que os dois atores sabem o texto e a qualquer momento qualquer um dos dois pode dizer. Entende isso? Isso ajuda também a tornar a língua, mesmo o português, muito vivo, assim (...) Então o espetáculo todo é muito instável do ponto de vista da fala, da embocadura da fala.”

Levando em conta a característica improvisacional da *interlíngua*, perguntamos aos entrevistados se eles acreditam que a linguagem falada que criaram para a cena poderia ser entendida como uma espécie de *gamelot*.

O *gamelot* se trata de um jogo onomatopéico que consiste em articular com arbitrariedade sons sem sentido e palavras verdadeiras de forma a transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo sugerindo a emissão em outros idiomas. Segundo o diretor italiano Dario Fo (1999), o termo *gamelot* é de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell'arte*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso.

Utilizando tal técnica é possível articular – ou melhor, improvisar – diversas estruturas vernaculares.

Para Hirst e Di Cristo (1998 *apud* OLIVEIRA, 2011, p.25), a reprodução dos sistemas de entonação de uma determinada língua ou dialeto é uma tarefa particularmente difícil, pois a entonação é, paradoxalmente, uma das características mais universais e, ao mesmo tempo, uma das mais específicas da linguagem humana. Isto quer dizer que a entonação pode ser considerada um traço universal tendo em vista que toda língua possui entonação, mas também a entonação é um traço muito específico e particular de cada língua. Ao mesmo tempo, segundo aqueles autores, muitas funções linguísticas e paralinguísticas dos sistemas de entonação são compartilhadas por línguas de origens muito diferentes.

Dario Fo entende que, para a execução do *gramelot* de línguas diferentes, é quase impossível ditar regras e sistematizá-las. Contudo, o autor aponta como elementar que a improvisação seja imbuída de intuição aliada a “uma bagagem dos estereótipos sonoros e tonais mais evidentes de um idioma, além de uma clara consciência de seus ritmos e cadências” (FO, 1999, p.99), apontando a necessidade de um conhecimento prévio sobre aquele determinado idioma a ser *gramelotizado*. E também aponta a importância da utilização de sons onomatopéicos, gestualidade limpa e evidente, timbres, ritmos, coordenação e o uso de grande síntese narrativa.

Uma técnica semelhante ao *gramelot* é a chamada *blablação*, um exercício de atuação definido por Viola Spolin (1979) como a emissão de sons sem significado que substituem palavras reconhecíveis. O objetivo do jogo de *blablação*, segundo a autora, é potencializar a expressividade dos alunos-atores. Pelo fato dos sons não possuírem um significado de antemão, este exercício força o aluno-ator a mostrar em vez de contar: não há escapatória. As tensões são relaxadas, pois os jogadores são obrigados a ouvir e observar para haver compreensão do outro, tornando a relação em cena mais orgânica (qualidade esta definida por Spolin como “fiscalização”).

Ou seja, a *blablação* é utilizada como recurso à pedagogia da cena, visando livrar o aluno-ator de uma suposta opressão causada pela palavra, quebrando a dependência da linguagem articulada textocentrista como canal preponderante da expressão: “Pelo fato da *blablação* usar sons da linguagem, subtraindo dela os símbolos (palavras), coloca o problema da comunicação no nível da experiência direta.” (SPOLIN, 1979, p.108). Busca-se abrir maior espaço à criatividade, unindo o movimento corporal à emissão sonora de forma lúdica. O objetivo é desenvolver fluência expressiva em uma qualidade de reposta física total por meio de uma libertação de padrões verbais.

É possível observar que os conceitos de *gramelot* e *blablação* são muito semelhantes, pois eles têm em comum a recriação da emissão vocal como uma forma de questionar o sentido habitual da linguagem articulada. Os conceitos são tão semelhantes que comumente são utilizados como sinônimos. Entretanto, ao observar atentamente as definições proposta por Dario Fo e Viola Spolin respectivamente, nota-se que a técnica do *gramelot* aponta a um maior grau de apropriação de uma linguagem referencial, “uma bagagem de dos esteriótipos sonoros e tonais mais evidentes de um idioma, além de uma clara consciência de seus ritmos e cadências” (FO, 1999, 99); ao passo que o exercício da *blablação* apresenta menor preocupação sobre a necessidade deste tipo de referencial anterior, já que o foco está sobre a libertação de padrões verbais dos alunos-atores.

Em suas respostas a esta questão, os entrevistados afirmaram que a *interlíngua* não seria um *gramelot*, visto que “o gramelot tá muito ligado a um som que traz sentido. Mas a interlíngua tem língua. Tem palavras que dizem conteúdos exatos.” (Maria Thais); “Não tem palavra que a gente inventa, não é um gramelot livre, entendeu? As palavras todas existem, só que a gente combina as palavras da diferentes idiomas pra dar uma sonoridade X” (Eduardo Okamoto); e de fato “não é só a sonoridade do tupi-guarani que quiseram estudar, mas tem o sentido daquilo” (Luis Alberto de Abreu).

A partir das respostas dos entrevistados, percebemos uma confusão entre os conceitos de significado, significante, signo linguístico e palavra. Segundo Maia (2001), significado e significante agem de forma solidária: ao passo de que o significado é o próprio conceito do signo, o significante se revela como a forma gráfica e fonética do signo.

“Só se pode ter acesso ao significado através do significante. Esse, por sua vez, só o é em razão do significado, do contrário seria uma massa amorfa de sons, como quando escutamos uma fala em língua estrangeira.” (CABRAL, 1973, p.29)

Assim, a constituição do signo linguístico está baseada na relação entre significado e do significante. Toda palavra dotada de sentido pode ser considerada um signo linguístico.

Levando em conta as características acima descritas, segundo as respostas dos entrevistados, a *interlíngua* se constitui, então, a partir de palavras oriundas de idiomas indígenas que denotam signos linguísticos de uso social real. Assim sendo, levando em consideração que o jogo de *gramelot* sugere um discurso em outros idiomas a partir da articulação de sons arbitrários com uma entonação específica, entendemos que de fato a *interlíngua* não pode ser definida como um *gramelot*. E, segundo nossas referências, tampouco poderia ser definida como um jogo de *blablação*, cuja característica mais marcante é a substituição de palavras por sons absolutamente sem significado.

Outro fator importante apontado nas respostas dos entrevistados é a característica improvisacional da *interlíngua*, que não se repete a cada apresentação. Os atores tem a liberdade de se revessarem na enunciação do texto, assim como trocar as palavras dentro do repertório criado para a *interlíngua*. Esta característica improvisacional se relaciona com a questão rapsódica, posta na dramaturgia do espetáculo. Segundo Souza (1984), o estudo de G. Genette aponta uma relação entre rapsódia e paródia, argumentando que ambas participam da prática de improvisação dos cantos homéricos:

“Segundo o ensaísta, quando os rapsodos cantavam os versos da *Iliada* ou *Odisseia* por acharem que em um determinado momento, os cantos não estimulavam a atenção dos ouvintes, misturavam pequenos poemas compostos dos mesmos versos, mudando o sentido para divertir o público. Os intérpretes que invertiam os cantos dos rapsodos eram considerados parodistas, ao modificarem o tom das recitações e introduzirem, subrepticamente, cantos cômicos que invertiam os sérios.” (SOUZA, p. 84, 1984).

Ainda segundo Genette (apud Souza, 1984), a etimologia do termo paródia remete à instauração de um canto paralelo:

Ódé, é o canto; para: "ao longo de", "ao lado de", donde paródia, seria (então?) o fato de cantar ao lado, logo de cantar falso, ou em outra voz, em contracanto - em contraponto - ou ainda de cantar em outro tom: deformar ou transpor uma melodia.⁴³

Ou seja, desta leitura pode-se concluir que a rapsódia seria irmã da paródia, de forma que esta relação complementar se entrecruza no jogo da improvisação. Portanto, a relação entre paródia e rapsódia reforça o caráter improvisacional da *interlíngua*.

Este o caráter improvisacional da *interlíngua* faz uma ponte com a prática tradutória como exercício de liberdade e recriação, da transcrição haroldiana. E em que sentido a *interlíngua* poderia ser considerada como uma forma de transcrição, segundo a teoria de Haroldo de Campos? Acreditamos que, mesmo que a acepção de transcrição se refira à atividade tradutória de textos literários, existem similaridades latentes entre esta prática e a construção língua falada em cena no espetáculo *Recusa*, como tentaremos descrever a seguir.

Como visto no segundo capítulo desta dissertação, “A Palavra Intercultural”, a tradução/transcrição haroldiana visa estabelecer um diálogo entre línguas, culturas e

⁴³ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, E. du Seuil, 1982, p. 17 apud SOUZA, Eneida Maria de. *A comédia da escrita à Maria do Carmo*. In: *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, n. 12, 1984. (Tradução da autora)

épocas, de forma que a prática tradutória transforme a língua nativa do tradutor. Nesta *interlíngua*, que tangencia o modo de falar e pensar dos povos ameríndios latino-americanos, os artistas ao signo verbal para recriar a fala com a liberdade da improvisação rapsódica. E a *interlíngua* posta em *Recusa* pode ser entendida como uma reinvenção linguística-antropofágica do português, que se dá a partir da influência de reverberações idiomáticas de povos ameríndios (tal qual como Benjamin propõe helenizar o alemão ao invés de germanizar o grego em “A Tarefa do Tradutor”). Desta forma, o idioma português acaba sendo hibridizado, alargado, abalado, sintetizado, desconectado, e, enfim, reinventado.

Desta forma, esta *interlíngua* seria resultado de um mergulho que os artistas efetuaram nas línguas de referência, em uma fusão profunda que resultou em um “idioma-centauro”, termo criado por George Steiner, conforme aponta João Paulo Paes no segundo trecho:

“O tradutor há de parecer uma espécie de esquizofrênico profissional, um ser de dupla personalidade a transitar anfibiamente entre mundos estanques para o comum dos mortais. Mas é precisamente a dupla personalidade que lhe faculta abrir um canal de comunicação entre duas subjetividades linguísticas, redimindo-as do seu mútuo isolamento. Sua condição de anfíbio transparece homologamente inclusive, em certos lances do seu desempenho tradutório sobretudo no domínio da poesia, onde a atenção às peculiaridades do significante importa tanto. E essa atenção é a responsável pelo surgimento do que George Steiner chamou de “idioma-centauro” ou seja, um idioma tradutório como que a meio caminho da língua de partida e da língua de chegada. (PAES, 1990, p. 43)

Em suma, entendemos que a *interlíngua*, da forma como foi desenvolvida por meio de uma caça para o espetáculo *Recusa* pela Cia Teatro Balagan, representa um ponto de intersecção entre idiomas e culturas, e, assim, pode ser entendida como um rico exemplo de criação da palavra no âmbito da interculturalidade, inserida em um contexto de criação cênica.

4.5 - RESULTADOS DA QUESTÃO 5 FALA E CANTO

Em nossa última questão, *“Como se deu a relação entre a música, o canto e a fala na construção de soluções cênicas?”*, objetivamos verificar outras perspectivas em relação a língua falada em cena.

Verificamos na fala da diretora Maria Thais alguns pontos sobre a relação entre a música, a fala e o canto em cena no processo de criação do espetáculo Recusa:

1- Palavra como campo de sentido à palavra como campo expressivo

“A gente tem uma corporeidade, uma condição física de expressão do corpo no movimento, no gesto, bastante expandida, e de alguma maneira, em algumas décadas, a gente deixou a palavra... A gente olhou pra ela como um campo só de um sentido, e não quanto expressivo. Então a gente perdeu o trabalho artístico com a palavra. (...) A gente tem uns valores em relação à palavra que são muito denotadores de preconceitos. Então esse campo da palavra no teatro se torna aí um campo meio obtuso, sabe. Ou ela tá aí só pra representar aquilo que ele diz, que ele já diz, não tem muito uma sonoridade, não tem muito uma exploração, a gente abomina sotaques no teatro, a gente tem uma coisa extremamente preconceituosa com sotaque”

2- Palavra como ato

“Tem uma frase que eu fui escutar agora nesse processo, que eu acho que é uma frase maravilhosa, que diz que a palavra é a única arma que atravessa território. Então, assim, eu acho que a palavra é uma arma. E também culturalmente, eu venho de uma cultura onde a palavra é... ela é... um valor maior. Palavra dada é palavra empenhada, um homem, né... A gente tinha um valor pra palavra, de cunho religioso, jurídico, afetivo, simbólico... Em todos os campos ela estava ali como sustentáculo das formas de relação com o mundo. Cada vez mais ou fui me aproximando de dilatar meu interesse de isso que eu poderia chamar de ato, e o ato é... uma ação sobre o mundo, é algo importante no mundo.

3- Narratividade, vocalidade e corporeidade: “O fluxo que origina um belo dizer é o mesmo que origina um belo gesto - é tudo uma questão de ênfase”

“ Isso é palavra, isso pode ser gesto, isso pode ser movimento. Então essas coisas quando eu falei lá, que narratividade, vocalidade e corporeidade são coisas que nascem do mesmo lugar, volto de novo a essa mesma concepção. Palavra, canto, vocação, palavra, canto, ou palavra como sentido, ou palavra sem... como

sonoridade, ou a palavra como arma. Todas essas coisas elas fazem parte do corpo desta mesma coisa que eu chamaria de ato. Né. Então, uma expressão do ator. A questão é que a gente tem essas coisas olhadas em uma prática teatral de um modo muito separado. (...) E o volto a reafirmar uma coisa que eu disse no início, como elas partem todas da mesma origem, o fluxo que origina uma bela palavra, um belo dizer é o mesmo que origina um belo gesto. É só uma forma de expressão diversa. Então a ação tem um campo de comportamento, um campo de palavra e um campo de movimento que é uma questão de ênfase. Em algum lugar você vai ter mais movimento do que palavra, um algum lugar você vai ter mais palavra do que movimento, e aí você vai... Mas isso tudo eu entendo que isso é ato, isso é ação, e isso é aquilo que a gente pode considerar matéria do trabalho do ator que é aquilo que eu me ocupo mais intensamente.”

Sintetizamos na fala do dramaturgo Luis Alberto de Abreu uma categoria que acreditamos revelar a sua perspectiva sobre a relação entre a música, a fala e o canto no processo de criação do espetáculo *Recusa*:

1- A relação entre o modo de narrar dos atores influi na arquitetura da dramaturgia

“Eu não pude ir pra lá (na aldeia indígena em Rondônia), foram só os atores e tal. (...) Aí eles vêm pra cá cantando, eles falam cantando, quer dizer, a música tem um valor excepcional lá pra eles, e isso altera tudo. Isso altera tudo. Então toda essa musicalidade e sonoridade, no espetáculo que tem as narrativas, isso veio desse processo. Veio muito desse processo. Não só do que eles conseguem passar pra mim que fiquei aqui, mas a maneira como eles vão pegar uma narrativa e narrar. É completamente diferente. Tem uma narrativa, e aquela narrativa era aquela, e de repente o sujeito começou a cantar aquela narrativa. Então são coisas que alteram e alteram bastante. Porque tudo o que a gente estava estudando e tal eles tiveram comprovação lá, e eles vieram relatar, vieram narrar o que aconteceu lá de experiência própria, não só teórica, e isso foi muito importante. Mesmo que eu não tenha ido eu percebi claramente que isso afetou, e depois disso é que começa a trabalhar mesmo a arquitetura da dramaturgia do *Recusa*.”

Na fala de Antonio Salvador, elaboramos uma categoria que demonstra a visão do ator sobre a relação entre a música, a fala e o canto no processo de criação do espetáculo *Recusa*:

1- A palavra como ato: “Um força mais performativa do que representativa”

“A gente não sabe o que é, às vezes a gente só emite um canto, mas ao emitir um canto ele vira um personagem, ou vira... às vezes não é nem um personagem, é um

ato de relação do intérprete com o universo. Esse espetáculo é um ato. Esse espetáculo é um ato, ele não é uma representação. Ele é um ato nosso, desse conjunto. É uma ode nossa desse universo, de fato todo dia que a gente apresenta ele nós estamos ao menos tentando comungar com esse fato. E às vezes pra que isso aconteça, é necessário não representar. Mas se tiver que representar, a gente vai representar tranquilamente. (...) Uma força mais performativa, às vezes, do que representativa. Né? Então esse trâmite entre interpretar, representar, cantar, dizer, porque às vezes tá lá, faz o índio mesmo, tal, e fala, chega e sai. (...) Então o ator, ele se perde um pouco também, ele é cenário, ele é luz, ele é música, ele é... Tem tudo isso assim.”

Na resposta dada pelo ator Eduardo Okamoto em relação à última questão elaboramos a seguinte categoria:

1 – Contato com a aldeia indígena: “a voz e o afeto”

“E teve um determinado momento em que nós todos fomos pra Aldeia Suruí lá em Rondônia. E esse foi um momento pra mim, pessoalmente, em que as coisas começaram a ser sintetizadas, o que a gente estava estudando antes. Porque tudo o que a gente tinha estudado, pra mim era uma coisa muito teórica, não saber... claro, os resultados dos estudos de cena e tal, mas quando eu encontrei com os índios e eu convivi com eles durante, se eu não me engano, onze dias seguidos assim, aí se estabeleceu um afeto mesmo. Pra mim essa coisa da voz, afeto é muito importante, se não tem afeto, não tem nada. Não tem técnica, não tem a nota que você pode alcançar. Acho que quando você tem afeto você amplia a capacidade técnica, você amplia a capacidade criativa, você amplia a capacidade reflexiva do seu material. Então se não tem afeto, não tem nada. Nessa hora que a gente encontrou os índios teve afeto. Então quando a gente voltou pra sala de trabalho foi aí que as coisas começaram a fazer um pouco mais de sentido pra gente. Então, por exemplo, foi aí que começou a ficar mais claro pra gente, a gente improvisar em português de índio. Por exemplo, foi aí que a gente começou a entender como fazer isso, porque a gente começou a entender um tipo de raciocínio que leva àquilo, e não só o estereótipo do “mim índio, você branco”. Embora a gente tenha passado por isso também, de fazer essa coisa do estereótipo do índio.”

5.1 - QUESTÃO 5

Resumo das Categorias

Nas respostas à quinta pergunta, que objetivou verificar o processo de construção da *vocalidade* no espetáculo no âmbito falado e musical, notamos as seguintes temáticas presentes nas falas dos entrevistados:

MARIA THAIS (DIRETORA)

- 1- Palavra como campo de sentido à palavra como campo expressivo
- 2- A Palavra como ato
- 3- Narratividade, vocalidade e corporeidade: “O fluxo que origina um belo dizer é o mesmo que origina um belo gesto - é tudo uma questão de ênfase”

LUIS ALBERTO DE ABREU (DRAMATURGO)

- 1- A relação entre o modo de narrar dos atores influi na arquitetura da dramaturgia

ANTONIO SALVADOR (ATOR)

- 1- A palavra como ato: “Um força mais performativa do que representativa”

EDUARDO OKAMOTO (ATOR)

- 1 – Contato com a aldeia indígena: a voz e o afeto

5.2 - DISCUSSÃO DA QUESTÃO 5

FALA E CANTO

Nesta questão objetivamos verificar nas respostas dos entrevistados outras perspectivas em relação a linguagem falada em cena. Em suas respostas, os entrevistados revelaram algumas concepções próprias sobre como entendem a emissão vocal e a palavra dentro do contexto teatral.

A voz é um objeto multifacetado visto que, apesar de ser uma faceta da comunicação humana, está na base de fenômenos culturais tão amplos e variados que tem sido objeto de estudo de muitas ciências. O estudo da voz pode abranger das Artes Cênicas à Biologia, da Educação à Física, passando pela Psicanálise, recebe atenção da História, das Ciências Sociais e da Antropologia, além de ser objeto de estudo de múltiplos estudos linguísticos. Por exemplo, a Linguística⁴⁴ é a ciência da linguagem em sentido estreito, em relação à linguagem falada ou escrita.

Enfim, para a voz cabem múltiplos estudos assim como múltiplas acepções. Além da produção de profusão de sons, à voz cabe também o seu contrário: o silêncio, um outro elemento importante à construção da palavra no espetáculo *Recusa*, segundo a diretora Maria Thais (verificar as respostas à primeira questão). Isto pode se dar porque, segundo Martins (2012), o silêncio pode ser compreendido como uma promessa de voz:

“Se a voz como palavra é luz, silêncio e ruído são sua sombra. Na voz há silêncio e ruído, amalgamados na vocalidade poética, como obscuridades que percorrem os subterrâneos, fertilizam a luz das palavras e provocam o movimento das imagens. Como numa pintura, o colorido da voz é função não só do cromatismo e das

⁴⁴ Dentro da Linguística, por exemplo, existem diferentes áreas de estudo, como a Fonética, isto é, o estudo dos sons que, dentre aqueles que o aparelho humano pode produzir, são passíveis de ser usados na comunicação linguística – ou seja, ao que se sabe do estudo das línguas conhecidas, exclui coisas como tosse, beijos e arrotos, mas inclui uma vasta gama de sons cuja principal característica é a variabilidade estruturada (MAIA, 2001). A Fonologia, ciência das facetas comunicativas da fala, combina os critérios físicos e psicológicos da Fonética a critérios comunicativos de identidade, analisando o sistema sonoro de um idioma, classificando em unidades capazes de distinguir significados, chamadas fonemas, de forma a descrever o modo mediante o qual os sons funcionam a um nível abstrato. Há também os ramos da Morfologia, que trata de formação, estrutura, classificação e flexões da palavra; da Semântica, o significado das palavras em si, da Sintaxe, cujo foco é analisar a relação das palavras com outras orações; e ainda a Estilística, conjunto de recursos que visam tornar a escrita mais elegante ou expressiva; a Lexicologia, estudo do conjunto de palavras de um idioma; a Pragmática, análise do uso da fala cotidiana; e a Filologia, língua estudada através de documentos e escritos antigos. (CABRAL, 1973; MAIA, 2001).

tonalidades de entonação, mas dos contrastes do claro-escuro: som, silêncio e ruído.” (MARTINS, 2012, p. 4)

Em suas respostas, os entrevistados revelaram algumas concepções próprias sobre a emissão vocal e a palavra dentro do contexto teatral. A diretora Maria Thais entende que a construção da palavra se dá no corpo, intimamente associada a todos os demais recursos semióticos, mas “a questão é que a gente tem essas coisas olhadas em uma prática teatral de um modo muito separado” (Maria Thais).

Isto remete à uma construção histórica apontada por Michel Foucault em “As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas”, a partir do advento do 'racionalismo' no século XVII, no qual se marca o desaparecimento das velhas crenças supersticiosas ou mágicas e a entrada da natureza na ordem científica⁴⁵. Esta relação implicou um gradativo aumento da importância dada à escrita, influenciada principalmente pelo advento da imprensa, de forma que passa a haver, também, um distanciamento da fala em relação ao corpo.

"A imprensa, a chegada a Europa dos manuscritos orientais, o aparecimento de uma literatura que não era mais feita pela voz ou pela representação nem comandada por elas, a primazia dada a interpretação dos textos religiosos sobre a tradição e o magistério - tudo isso testemunha, sem que se possa apartar os efeitos e as causas, o lugar fundamental assumido, no Ocidente, pela escrita. Os sons da voz formam apenas uma tradução transitória e precária. O que Deus depositou no mundo são palavras escritas; (...) ; a Lei foi confiada a Tábuas, não a memória dos homens; a verdadeira Palavra, e num livro que a devemos encontrar". (FOUCAULT, 1992, p. 54)

Por sua vez, a diretora aponta a seguinte tendência no fazer teatral atual quanto à forma de se encarar o trabalho sobre a palavra:

“A gente tem uma corporeidade, uma condição física de expressão do corpo no movimento, no gesto, bastante expandida, e de alguma maneira, em algumas décadas, a gente deixou a palavra... A gente olhou a palavra só de um sentido, e não quanto expressivo. Então a gente perdeu o trabalho artístico com a palavra”. (Maria Thais)

Portanto, segundo a visão da diretora, ocorre uma tendência de empobrecimento em relação ao trabalho artístico com a palavra em cena, na medida em que ela só “ou ela

⁴⁵ Foucault, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 69.

tá aí só pra representar aquilo que ele (o ator) diz, que ele já diz, não tem muito uma sonoridade, não tem muito uma exploração”. Ela aponta a necessidade de integração entre diversas instâncias para originar um belo dizer da palavra: a integração com o mesmo fluxo que origina um belo gesto.

Podemos traçar um paralelo entre essa unidade entre um belo dizer aliado a um belo gesto em “Teogonia”, na obra de Hesíodo⁴⁶, donde o nome *Melpoméne* para uma das Musas - que não só dançam, mas também cantam ao universo e tornam presente a Força de Zeus entre os homens - , advém do verbo como *mélpomai*, que significa cantar e dançar em união. Sendo assim, essa referência denota uma aliança poderosa entre canto, dança, voz e gesto.

“Palavra, canto, vocação, palavra, canto, ou palavra como sentido, ou palavra em... como sonoridade, ou a palavra como arma. Todas essas coisas fazem parte do corpo, desta mesma coisa que eu chamaria ato”, afirma a diretora de *Recusa*. E prossegue: um ato é “uma ação sobre o mundo, algo importante no mundo.”

Já o ator Antônio Salvador explica o termo ato da seguinte forma:

“Esse espetáculo é um ato, ele não é uma representação. Ele é um ato nosso, desse conjunto. É uma ode nossa desse universo, de fato todo dia que a gente apresenta ele, nós estamos ao menos tentando comungar com esse fato” (Antonio Salvador)

Podemos entender que, neste trecho, o ator utiliza o termo ato para diferenciar uma atitude representativa de uma atitude performativa:

“Uma força mais performativa, às vezes, do que representativa. Né? Então esse trâmite entre interpretar, representar, cantar, dizer, porque às vezes tá lá, faz o o índio mesmo, tal, e fala, chega e sai. (...) Então o ator, ele se perde um pouco também, ele é cenário, ele é luz, ele é música, ele é... Tem tudo isso assim.” (Antonio Salvador)

Isto se relaciona com o estudo de Salles (2007) sobre a obra de Paul Zumthor, “A Letra e Voz”, que se mostra como um suporte teórico para a compreensão de narrativas contemporâneas a partir da trajetória de estudos sobre voz e oralidade na literatura da Idade Média. Segundo Salles, Zumthor traz informações relevantes sobre os elementos performativos de um texto literário ao estabelecer uma diferenciação entre texto e obra. No caso, o texto é entendido como a estrutura fixada pela escrita impressa, cuja seqüência lingüística é fechada e legível. Já o termo obra, para Zumthor, compreende a ação

⁴⁶ Hesíodo. Teogonia – A Origem dos Deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 22

materializadora do discurso corporificada no momento da performance. É importante salientar que estas duas instâncias, o texto e a obra, estabelecem uma relação de complementariedade.

O texto é fixo e legível, enquanto que a obra é, ao mesmo tempo, audível, visível, está em constante movimento de atualização, e transcende o texto. Portanto, o texto é atualizado em obra por meio da vocalidade do intérprete, cuja performance estabelece uma fronteira tênue entre a voz e a letra. (SALLES, 2007)

Sendo assim, podemos entender que o texto de *Recusa*, através da *interlíngua*, se atualiza em obra por meio da improvisação rapsódica, na *vocalidade* dos atores, que se revela uma força mais performativa do que representativa.

Eduardo Okamoto pontua ainda outra forma de encarar a construção da palavra em cena:

“Pra mim essa coisa de voz, afeto é muito importante, se não tem afeto, não tem nada. Não tem técnica, não tem a nota que você pode alcançar. Acho que quando você tem afeto você amplia a capacidade técnica, você amplia a capacidade criativa, você amplia a capacidade reflexiva do seu material.” (Eduardo Okamoto)

Podemos entender que, na ocasião que o grupo visitou a aldeia Pater Suruí, estabeleceu-se uma relação intercultural e de afeto que, portanto, gerou a ampliação da capacidade expressiva. Neste sentido, Luis Alberto de Abreu aponta como o encontro físico entre o grupo e a aldeia indígena foi importante, alterando inclusive na forma como os atores passam a performar a narrativa:

“Porque tudo o que a gente estava estudando e tal, eles tiveram comprovação lá de experiência própria, não só teórica, e isso foi muito importante. Mesmo que eu não tenha ido eu percebi claramente que isso afetou, e depois disso é que começa a trabalhar mesmo a arquitetura da dramaturgia do *Recusa*” (Luis Alberto de Abreu)

Capítulo 5:

CONCLUSÕES

“In verbis etiam cautusque serendis,
Dixeris egregie, notum si cálida verbum
Reddiderit junctura novum”⁴⁷

(Horácio, De arte poética liber, editado por E. Sommer,
Paris, Hachette, 1902, p.400)

Ao longo desta dissertação buscamos analisar a criação da palavra em cena no âmbito do teatro intercultural. Nosso recorte possibilitou entender esta manifestação enquanto um processo polifônico no qual o contraste entre diferentes cosmovisões resulta no alargamento de procedimentos metodológicos, impactando na construção da fala, inclusive em matizes idiomáticos.

Neste sentido, o referencial da tradução enquanto um processo de *transcrição*, proposto por Haroldo de Campos, auxiliou a nossa pesquisa. Isto ocorreu na medida em que a *transcrição* se caracteriza como uma prática tradutória intercultural, marcada pela “devoração” antropofágica, crítica e seletiva de padrões verbais estrangeiros.

Partimos da análise da criação da palavra no espetáculo *Recusa*, da Cia Teatro Balagan. Nossa hipótese inicial era a que este trabalho se encaixaria em uma proposta de uma abordagem intercultural. Ao longo desta dissertação, objetivamos verificar a validade desta hipótese. Tendo por base a análise das respostas dos entrevistados por meio do referencial estudado, podemos concluir que, de fato, o espetáculo *Recusa* corresponde a uma prática intercultural. Sendo assim, objetivamos distinguir de que forma os pressupostos do teatro intercultural estariam manifestos nas respostas dos quatro artistas entrevistados.

A abordagem adotada pelo grupo nos leva a entender que houve uma opção por parte destas artistas em acentuar as diferenças entre a nossa cultura e a cultura indígena, de forma a evitar aplainar as diferenças para facilitar uma identificação etnocêntrica com o público. Isto se relaciona com o processo de adaptação entre culturas proposto por Patrice Pavis, descrito no primeiro capítulo. Frente às colocações dos entrevistados, podemos

⁴⁷ “E cauteloso, ainda, semeando as palavras / Cantará de forma notável se a palavra conhecida / Retornar inovada por uma composição corajosa” (tradução nossa)

deduzir que a atitude artística do grupo se aproxima da “opção a” descrita na página 14 desta dissertação: absorver ao máximo os preceitos e modelizações peculiares da cultura estrangeira, escolhendo acentuar e revelar as diferenças com a nossa forma de ver o mundo. Ou seja, podemos aferir então que este processo optou pelo reconhecimento e embate de alteridades.

Um dos princípios norteadores deste processo foi que a expressão cênica advisesse da cosmologia ameríndia. Ou seja, o movimento criativo do grupo foi pautado no desejo de *transcriar*, em cena, o modo de pensar indígena. Para tal, o grupo passou por um longo período e aprofundado período pesquisa - ou “caçada”, como preferem denominar - no qual o estudo da obra do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, especialmente no que se refere ao conceito de “perspectivismo ameríndio”, foi uma importante referência.

Isto impactou em todos os aspectos da encenação, e sobretudo sobre a construção dramaturgical. Por meio das respostas dos entrevistados, notamos que o processo de criação da dramaturgia norteou-se por uma relação de enfrentamento e subversão de expedientes comumente vigentes em âmbitos dramaturgical, de forma que o espetáculo deveria escapar dos moldes dramaturgical aristotélicos tradicionais e uma linearidade temporal típica da dramaturgia clássica. Almejou-se que a dramaturgia compusesse narrativas que não fossem interligadas temporalmente, mas compostas por fragmentos, de forma que cada unidade possuísse valor em si e não houvesse hierarquia entre elas. Portanto, a aposta da dramaturgia foi estruturar a composição do texto como uma rapsódia. Ao longo da discussão, salientamos que este expediente de quebras de paradigmas está alinhado a uma tendência histórica do próprio teatro ocidental contemporâneo.

Especificamente quanto ao impacto que a prática intercultural teve na construção da palavra em cena; a primeira característica notável é que o grupo desenvolveu uma forma de falar em cena, batizada como *interlíngua*. Esta se caracteriza como uma língua inventada, fruto da hibridização entre termos oriundos de cinco ou seis idiomas indígenas e do português brasileiro. Ou seja, entendemos que o grupo desenvolveu um processo de reinvenção, ou *transcrição* da língua, no âmbito da fala e todos os elementos ligados a emissão vocal sonora.

Outro aspecto muito importante da *interlíngua* criada pelo grupo é o fato que ela apresenta grandes doses de criação improvisacional. Ou seja, a partir do que foi visto no segundo capítulo desta dissertação, entendemos que o caráter improvisacional da *interlíngua* faz uma ponte com a prática tradutória como exercício de liberdade e recriação da transcrição haroldiana. Neste processo, fica notória a relação necessária entre a

criação de uma estrutura para o desenvolvimento da improvisação - ou seja, o quanto que, para exercerem uma liberdade criativa, foi necessário que desenvolvessem a base para tal.

Neste sentido, a partir das respostas dos entrevistados, percebe-se que o grupo desenvolveu um repertório de palavras e que utiliza este repertório em diferentes disposições verbais a cada apresentação. Sendo assim, levando em conta a característica improvisacional da *interlíngua*, perguntamos aos entrevistados se eles acreditam que esta língua que criaram para a cena poderia ser entendida como uma espécie de gramelot. Após a análise das respostas em diálogo com o referencial teórico, chegamos à conclusão que, como a *interlíngua* se constitui a partir de palavras oriundas de idiomas indígenas que denotam signos linguísticos de uso social real e, levando em consideração que o jogo de gramelot sugere um discurso em outros idiomas a partir da articulação de sons arbitrários com uma entonação específica, de fato a *interlíngua* não pode ser definida como um gramelot.

A *interlíngua* em Recusa trata-se, portanto, de um diálogo entre línguas e culturas e épocas que tangencia o modo de falar e pensar dos povos ameríndios latino-americanos e recria a fala em cena com a liberdade. Assim, ela pode ser entendida como uma reinvenção linguística do português, de forma que o idioma acaba sendo hibridizado, alargado, abalado, sintetizado, desconectado, e, enfim, reinventado.

Assim, tal como naquele poema de Horácio (posto do início desta Conclusão) - o qual traduzimos livremente como: “E cauteloso, ainda, semeando as palavras / Cantarás de forma notável se a palavra conhecida / Retornar inovada por uma composição corajosa”, entendemos que vimos uma criação da *interlíngua*, da forma como foi desenvolvida por meio de uma caça para o espetáculo Recusa pela Cia Teatro Balagan, representa um ponto de intersecção ousado entre idiomas e culturas. Assim, representa um rico exemplo de criação da palavra no âmbito da interculturalidade, inserida em um contexto de criação cênica contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Luis Alberto de. O processo de construção de Recusa sob o olhar da dramaturgia. Revista Sala Preta, vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 129-138.

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALEIXO, Fernando Manoel. Corporeidade da voz : estudo da vocalidade poética. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2004.

ANDRADE, M. De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, Eugenio. A Canoa de Papel. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARDIN L. Análise de Conteúdo. Lisboa: Edições 70, 1977.

BATSIKAMA, Patrício Cipriano Mampuya. Provérbio como Tradição (Orality), 2012 . Artigo publicado em: <http://www.muanadamba.net/article-as-origens-do-reino-do-kongo-6-109500675.html>

BAUER, Martin W., GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.

_____. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1997b.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1994.

_____. A tarefa do tradutor. (A tarefa-renúncia do tradutor) Tradução de Susana Kampff Lages. In: Branco, Lucia Castello Branco. (Org). A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. Disponível em: <http://escritoriadolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>

BÍBLIA. Gênesis. Bíblia Sagrada. São Paulo: Ave Maria, 1995. Gênesis 11, vers. 1-9.

BIGARDI, Sara. Abstract de la conferencia "Paseando por El Camino del Campo com Heidegger y Zambrano". Dossier del XIII Seminari Internacional María Zambrano: Zambrano y Heidegger. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.

BRITO, Rubens José Souza. Análise Matricial: uma metodologia para a investigação de processos criativos em artes cênicas. In: SILVA, Armando Sérgio. Org.: J. Guinsburg Diálogos sobre teatro. São Paulo: EDUSP, 2ª ed., 2002.

BROOK, Peter. O espaço vazio. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

_____. Fios do tempo: memórias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CABRAL, Leonor Scliar. Introdução à Linguística. Porto Alegre: Globo, 1973.

CAMPOS, Claudinei José Gomes. Método de Análise de Conteúdo: ferramenta para análise de dados qualitativos no campo da saúde. Revista Brasileira de Enfermagem. Brasília: set/ou 2014; 57(5):611-4.

CAMPOS, Haroldo. Deus e o Diabo no Fausto, São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. Qohélet/O-que-sabe Eclesiastes: Poema Sapiencial. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. Metalinguagem & outras metas. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Das estruturas dissipatórias à constelação. In: TÁPIA, Marcelo e MÉDICI, Thelma (Orgs). Haroldo de Campos – transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013

_____. A “língua pura” na teoria de Walter Benjamin. In: TÁPIA, Marcelo e MÉDICI, Thelma (Orgs). Haroldo de Campos – transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, Marcelo e MÉDICI, Thelma (Orgs). Haroldo de Campos – transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013

CARREIRA, André e NASPOLINI, Marisa. Meyerhold: Experimentalismo e Vanguarda. E-Papers, Rio de Janeiro, 2007

Enfermagem. Brasília: set/ou 2014; 57(5):611-4.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CAVARERO, Adriana. Vozes Plurais – filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CLASTRES, Pierre. A Sociedade Contra o Estado. 1974. Tradução: Theo Santiago. Disponível em: www.sabotagem.revolt.org

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Dicionário de Psicologia. São Paulo: Itamaraty, 1973.

Dicionário Michaelis. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

DAMÁZIO, Eloise da Silveira Petter. Multiculturalismo versus Interculturalismo: por uma proposta intercultural do Direito. In: DESENVOLVIMENTO EM QUESTÃO . Ano 6, n. 12. jul-dez2008 (p. 63-86)

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. Repertório, Salvador, n. 16, p 11-23, 2011.

FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. São Paulo: Fenac, 1999.

FORNET-BETANCOURT, Raúl. Questões de método para uma filosofia intercultural a partir da Ibero-América. São Leopoldo: Unisinos, 1994.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

KRÜGER, Cauê. Para Além da Canoa de Papel. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

GALLO, Silvio. Eu, o outro e tantos outros: educação, alteridade e filosofia da diferença. 2007. Disponível em: <http://gajop.org.br/justicacidade/wp-content/uploads/Eu-o-outro-e-tantos-outros-S%C3%ADlvio-Gallo.pdf>

GUIMARÃES, Geovanna Marcela da Silva. A transcrição de Haroldo de Campos e a identidade nacional. 2011. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/geovanna_guimaraes_haroldodecampos.htm

GUINSBURG, Jacó. introdução para “A Encenação e a Metafísica”, de Antonin Artaud. In Linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HESÍODO. Teogonia – A Origem dos Deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras,

ITOCAZO, G. Caderno Pedagógico Balagan – Trágico Animal. São Paulo: Site da Cia. Teatro Balagan, 2011.

_____. Caderno Pedagógico Balagan – Recusa. São Paulo: Site da Cia. Teatro Balagan, 2009/2011.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ORTIZ, Sérgio Ricardo Lessa. MAHABHARATA (1985): a supremacia brookiana - o mergulho no maior mito hindu. Anais do 11º. Colóquio de Moda. Curitiba, 2015.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 2014.

SILVA, Tomas Tadeu da. A produção social de identidades. In: Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos sociais. São Paulo: Ed. Vozes, 2009

MADUREIRO, Sandro. Expressividade da Fala. In: Expressividade - Da Teoria à Prática, Leny Kyrillos (Org.). Rio de Janeiro: Livraria e Editora REVINTER Ltda, 2005.

MAIA, Eleonora Motta. No reino da fala – a linguagem e seus sons. São Paulo: Atica, 2001.

MARTINS, José Batista Dal Farra. Notas sobre escuta, ressonância, memória e vocalidade poética. Anais do VII Congresso da ABRACE. Porto Alegre, 2012.

MARTINS, Leda. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org). Brasil afro-brasileiro. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MATE, Alexandre. O Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e a Criação de Espetáculos (Na Condição de Experimentos) Estéticos Socais. BALEIA NA REDE - Estudos em arte e sociedade. ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012 . Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/2841/2219>

MOLAR, Jonathan de Oliveira. Alteridade: uma noção em construção. Anais do VIII Congresso Nacional de Educação - EDUCERE. Curitiba, 2008.

MORAES, Lenise. As relações entre prosódia e a compreensão do enredo no espetáculo Hypólita, Uma História de Amor. ReVeLe – Revista Virtual dos Estudantes de Letras - nº 5 – maio/2013.

NÉSPOLI, Eduardo. Performance e ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2004.

NÓBREGA, Thelma Médici Nóbrega. Transcrição e hiperfidelidade. Cadernos de Literatura em Tradução / ABRAPT e CITRAT. n. 7, 2006. p. 249-255

NOGUEIRA, Erich Soares. Vocalidade em Guimarães Rosa. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2014.

OLIVEIRA, Aline Nunes de. A palavra-corpo: um estudo das vozes que compõem a discursividade do ator. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP : 2015.

OLIVEIRA, Bruna Ferreira Valenzuela. A prosódia na expressão das atitudes de dúvida, incerteza e incredulidade no Português Brasileiro. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras – Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2011.

OLMOS, Aline de Almeida. O Oriente imaginado no Théâtre du Soleil: um estudo

sobre o espetáculo *Tambours sur la digue*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2015.

OKAMOTO, Eduardo e ANTUNES, Antonio Salvador Beatriz. Perspectivas do dois: atuação cênica no espetáculo *Recusa*, da Cia teatro Balagan. *Revista Sala Preta*: vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 139-153.

PAES, João Paulo. Tradução: *A ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectivas, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

QUENARD, Augusto Nemitz. A “interlíngua” de Haroldo de Campos. *Cadernos do IL*. Porto Alegre, n.º 43, dezembro de 2011. p. 318-325.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SALLES, Lilian Silva. *Paul Zumthor: uma fronteira tênue entre a voz e a letra*. 2007. Disponível em: <http://www.webartigos.com/articles/3108/1/Paul-Zumthor-Uma-Fronteira-Tenue-Entre-A-Voz-E-A-Letra/pagina1.html>

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.* 10. ed. Rio de Janeiro, RJ: Garnier, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre – *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANTOS, Maria Thais Lima. *Na cena do Dr. Dapertutto- Poética e Pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SILVA, Tomas Tadeu da. *A produção social de identidades*. In: *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos sociais*. São Paulo: Ed. Vozes, 2009

SILVA, Pedro Henrique S. da ; *Entre a mensagem e a comunicação: A oralitura de Mãe Beata de Yemonjá..* 2013. (Apresentação de Trabalho/Comunicação), 2013

SMOLKA, A. L. O (im)próprio e o (im)pertinente na apropriação das práticas sociais. In: *Cadernos Cedes: Relações de ensino: análises na perspectiva histórico-cultural*, Campinas, n.50, 26-40, 2000.

SOUZA, Eneida Maria de. *A comédia da escrita à Maria do Carmo*. In: *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, n. 12, 1984. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/9964/8872>

SPOLIN, Viola. Improvisação para o Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TÁPIA, Marcelo Apresentação. In: TÁPIA, Marcelo e MÉDICI, Thelma (Orgs). Haroldo de Campos – transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013

THAIS, Maria (org). Balagan: Companhia de Teatro / com textos de Alvaro Machado e Cia Teatro Balagan. São Paulo: Cia Teatro Balagan, 2014.

VELHO, Gilberto. Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ZAMBRANO, María. Los bienaventurados. Madrid: Ediciones Siruela, 1990.

ZUMTHOR, Paul. A Letra e a Voz. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.

_____, Paul. Introdução à Poesia Oral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUOLIN, Huang. Um acréscimo ao texto de Brecht: “o efeito de estranhamento na interpretação do teatro chinês”. Publicado em Tatlow, Brecht and East Asian Theatre. The proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theatre. Hong Kong University Press. 1982. pg. 96-110. Tradução: Robson Corrêa de Camargo (2008). Disponível em: http://www.academia.edu/167234/Brecht_e_o_Estranhamento_no_Teatro_Chines_-_tradu%C3%A7%C3%A3o_de_texto_de_Huang_Zuolin

ANEXOS

1- EQUIPE DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *RECUSA*

Segundo a Cia Teatro Balagan, as funções da equipe no processo de criação de *Recusa* encontraram espaços de transição: “ora os atores são propositores da matéria para a dramaturgia, ora a direção provoca-os à pesquisa de composições do espaço, ora pessoas de fora dialogam com estudos de fora da cena, apontando escolhas que interferem na composição”⁴⁸. Sendo assim, nesta equipe, as funções dizem respeito não tão somente ao autor designado, mas a especificidade de sua arte dentro de uma composição múltipla e comum.

Ficha Técnica:

Atuação: Antonio Salvador e Eduardo Okamoto (ator convidado)

Encenação: Maria Thais

Dramaturgia: Luis Alberto de Abreu

Cenografia e Figurino: Luis Alberto de Abreu

Direção Musical: Marlui Miranda

Iluminação: Davi de Brito

Preparação de Butoh: Ana Chiesa Yokoyama

Assistência de Direção: Gabriela Itocazo

Assistência de Cenografia: César Santana

Assistência de Iluminação: Vânia Jaconis

Operação de Luz: Rafael Motta

Direção de Produção: Cia Teatro Balagan

Produção Executiva: Cláudia Pantaleão Miranda

Administração: Deborah Penafiel

Secretaria: Danielle Rocha

Costureira: Judite de Lima

Fotografia, material gráfico e divulgação: Ale Catan

Assessoria de Imprensa: Adriana Monteiro – *Ofício das Letras*

Projeto Gráfico: daguilar.com.br

Direção de Produção (2013): Daniele Sampaio

⁴⁸ Informação extraída do prospecto do espetáculo *Recusa*.

2- BREVES CURRÍCULOS DOS ENTREVISTADOS

Partindo do pressuposto de que, apesar dos entrevistados serem bastante (re)conhecidos no meio teatral atual, é possível que algum leitor deste texto porventura desconheça ou saiba pouco sobre o trabalho destes artistas; portanto seguem abaixo breves descrições da trajetória profissional de cada um, baseadas nos currículos lattes deles e/ou do site oficial da Cia Balagan de Teatro, acessados em julho de 2015.

Acreditamos que estas informações possam ser interessantes para que o leitor possa compreender melhor de onde vêm as referências presentes em suas falas, objeto de análise deste estudo.

- Maria Thais (diretora): Maria Thais Lima Santos, conhecida como Maria Thais, é professora, pesquisadora, diretora teatral e fundadora da Cia Teatro Balagan. Professora do Departamento de Artes Cênicas (área de Atuação e Direção) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Foi diretora (2007/10) do TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo. Como diretora da Cia Teatro Balagan, realizou os seguintes espetáculos: Recusa (2012/13), Prometheus – a tragédia do fogo (2011/13), Zápád – A Tragédia do Poder(2006/07), Tauromaquia (2004/06), A Besta na Lua (2003/04), Sacromaquia (2000/01). Dirigiu ainda: As Cadelas (1996/97), A Serpente(1995), Os Cegos (1994), entre outros. E, fora do Brasil, a Cia. Ismael Ivo (com produção da Haus der Kulturen der Welt) no espetáculo Olhos d’Água, em Berlim/Alemanha (2004) e o espetáculo Dorotéia – um estudo (2004), de Nelson Rodrigues, no Festival Intercity São Paulo/2004, em Firenze/Itália. Colaborou (1999 a 2006) como diretora-pedagoga com a Moscow Theatre – Scholl of Dramatic Art, Moscou/Rússia, dirigida por Anatoli Vassiliev, onde foi coreógrafa do espetáculo Ilíada, dirigida por Vassiliev. Entre as inúmeras atividades artístico-pedagógicas destacam-se: Coordenadora do Núcleo Experimental de Teatro, do Sesi (2010/12); Curadora do ECUM – Encontro Internacional de Artes Cênicas e do Centro Internacional de Pesquisa sobre a Formação em Artes Cênicas (Pedagogia Russa/2010 programa com o Workcenter J.Grotowski e Thomas Richards/2011); Consultora Pedagógica da SP Escola de Teatro (2010); Professora do Departamento de Artes Cênicas (1993/2002) do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp; Responsável (1990/92) pela concepção, implantação e

coordenação do projeto Escola Livre de Teatro, do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Santo André. Ministra oficinas e cursos em vários estados do Brasil e em países como Itália, Colômbia, Rússia, entre outros. É autora do livro *Na Cena do Dr. Dapertutto: Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold*, Editora Perspectiva, SP, 2010.

- Luís Aberto de Abreu (dramaturgo): Dramaturgo, roteirista de cinema e TV. Professor e consultor de dramaturgia e roteiro. Idealizador da Escola Livre de Cinema e Vídeo de Santo André e do Instituto Narradores de Passagem, na mesma cidade. Atua desde o ano 2000 junto ao Grupo Galpão e a Galpão Cine Horto, de Belo Horizonte, assinando ou orientando a dramaturgia. Seu primeiro texto profissional, "Foi bom, meu bem?", segue ainda com montagens em todo o Brasil. Depois se seguiram, entre outros, "Bella, Ciao", "O livro de Jó", "Sacra Folia", "Maria Peregrina", "Auto da paixão e da alegria", "Burundanga". Foi indicado e recebeu prêmios Molière, APCA, Shell, Apetesp, Pananco. Em cinema, roteirizou, com Eliane Caffé, "Kenoma", "Os narradores de Javé" e, em 2009, "O sol do meio-dia". Em televisão escreveu, em parceria com o diretor Luiz Fernando Carvalho, o roteiro das microsséries "Hoje é dia de Maria", "A pedra do reino" e "Capitu", para a TV Globo.

- Antonio Salvador (ator): Integra a Cia Teatro Balagan desde 2003, tendo atuado nos espetáculos Tauromaquia, Zápád – A Tragédia do Poder, Prometheus – a tragédia do fogo e Recusa. Bacharel em Artes Cênicas pelo Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, em 2002. Concluiu o curso de pós-graduação *Latu Sensu "A Linguagem das Artes"*, em 2008 no Centro Universitário Maria Antonia da USP. Como ator, participa também do espetáculo Cassandra, com direção de João das Neves e na televisão no teleteatro Os Cegos, dirigido por Maria Thaís, dentro do programa Direções, da TV CULTURA, 2007. Foi preparador de atores em espetáculos como Nada e La Guerra, dirigidos por Emmanuel Marinho no Mato Grosso do Sul, e Nomes do Pai e Yerma, dirigidos por Ruy Cortez em São Paulo. Foi artista-orientador dos projetos Teatro Vocacional e Ademar Guerra e trabalhou como assistente na disciplina Interpretação I, ministrada pela Profs. Dra. Maria Thaís no Departamento de Artes Cênicas da USP. Foi assistente pedagógico no projeto *Atuantes e Criadores: Uma Perspectiva Brasileira*, coordenado por Maria Thaís no

Núcleo Experimental de Teatro do Sesi-SP. Foi contemplado com a Bolsa Funarte de Pesquisa em Produção Crítica em Culturas Tradicionais em 2010.

- Eduardo Okamoto (ator): Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp (2001), mestrado (2004) e doutorado (2009) em Artes pela mesma instituição. Atualmente é professor no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: dramaturgia de ator; mimesis corpórea/ imitação de corporeidades; treinamento psicofísico. Apresentou espetáculos e ministrou workshops, palestras, debates e demonstrações técnicas em diversos estados brasileiros e também no exterior: Espanha, Suíça, Alemanha, Marrocos, Kosovo, Escócia e Polônia. É autor do livro "Hora de Nossa Hora: o menino de rua e o brinquedo circense" (Editora Hucitec, 2007).

3 - TRANSCRIÇÃO COMPLETA DAS ENTREVISTAS

A seguir se encontram a transcrição integral das respostas dos entrevistados a cada questão do Tópico Guia. Suas falas foram gravadas em áudio. A transcrição respeita o modo de falar dos entrevistados, mantendo as interjeições, contrações verbais e gírias. Contudo, para os fins metodológicos desta pesquisa, que pressupõe uma análise de conteúdo, não achamos relevante descrever detalhadamente o modo de falar, como os tempos de pausa e as variações da prosódia na fala entrevistados, visto que esta ferramenta metodológica é utilizada mais comumente em pesquisas de análise de discurso.

As entrevistas foram realizadas entre dezembro de 2014 e abril de 2015. As datas foram agendadas de acordo com a disponibilidade dos entrevistados. Na maioria das vezes os encontros ocorreram na sede da Cia Balagan de Teatro – exceto a entrevista de Eduardo Okamoto, que aconteceu nas dependências do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

A ordem das respostas dos entrevistados está disposta em função da ordem cronológica da realização das entrevistas, na qual a primeira foi realizada com a diretora do espetáculo, Maria Thais, e depois com Luis Alberto de Abreu, quem assina a dramaturgia. Em seguida vêm as respostas dos atores Antônio Salvador, integrante da companhia desde a sua fundação, e finalmente Eduardo Okamoto, ator convidado para se juntar ao grupo especialmente para o projeto Recusa.

RESPOSTAS ÀS QUESTÕES DO TÓPICO GUIA

Questão 1 – ADENTRANDO NA MATA

MARIA THAIS (DIRETORA)

“A aproximação do tema é uma aproximação que foi se dando muito gradualmente, na verdade. Se a gente pensar que o tema geral do trabalho tem haver com culturas ameríndias, eu diria que eu tenho um longo trajeto ligado aí, ou com interesse, ou dialogando, ou ouvindo aquilo que eu chamaria de sociedades tradicionais, no Brasil especialmente. Eu venho do interior da Bahia, então a minha vó, os meus parentes mais antigos, eles eram índios, indígenas, então eu ouvia falar sobre isso quando... eu ouvi falar sobre ela quando criança, então na verdade eu me aproximo de um âmbito muito mais de uma cultura tradicional em geral do que de especificamente de uma cultura indígena. Espetáculos anteriores da Balagan, por exemplo, o espetáculo Tauromaquia, ele era um espetáculo que já cruzava com aquilo que a gente poderia chamar de uma cultura cabocla... uma cultura sertaneja... que a matriz dela, qual é, né... Ela tem uma matriz negra, com certeza, ela tem uma matriz européia, com certeza, mas ela tem uma matriz indígena que a gente nunca evidencia. No processo de feitura de Tauromaquia, foi quando eu conheci, na verdade, os primeiros estudos de antropologia, especialmente do Eduardo Viveiros de Castro. O Fernando Carvalhaes que é o nosso diretor musical, ao ler esse material dizia pra mim, Maria Thais, isso tem tudo a ver com você, tem a ver com as coisas que você tá buscando. Então foi uma aproximação lenta, fui perceber essa relação antiga com o passar dos anos. Mas objetivamente em 2006, eu acho, ou 2007, eu comprei o livro⁴⁹ de presente pro Antonio porque a gente tava começando um processo de trabalho onde a gente tinha decidido que iria fazer uma coisa entre cultura afro-brasileira, cultura ameríndia, cultura greco-romana, que é a questão do trágico, então tinham temas, e um dos temas era a cultura ameríndia. Mas, por exemplo, hoje eu lembro, tinha um projeto que a gente queria fazer que era em 2000, 2001, que chamava Vozes na Cidade, na Metrópole (teve vários nomes) que foi um projeto que a gente apresentou pro Fomento. E era um projeto de ouvir histórias de culturas tradicionais que estavam, que estão na cidade de São Paulo e que a gente não ouve. E tinha lá cultura ameríndia, cultura negra, já estava lá. Então eu acho que isso é um mundo que eu, inclusive, em parte, como professora da academia, eu tinha formação docente na escola de teatro, eu nunca escutei que “não” pro folclore. Lido com alguma coisa que é folclórica. Eu estudei folclore. Daí nos folclores eu podia olhar

⁴⁹ O livro a que Maria Thais se refere é “A Inconstância da Alma Selvagem”, de Eduardo Viveiros de Castro.

determinadas tradições que a gente hoje podia dizer que tem referência de cultura ameríndias. Mas que não eram vistas de uma forma que é como a gente enxerga, como a gente tentou dialogar, como é o nosso diálogo, né, a partir especialmente do espetáculo *Recusa*. Mas antecede.

A minha relação com o tema ela é consanguínea, no sentido de pertencimento também. Eu não sou indígena. Mas como diz Eduardo Viveiros de Castro, pra ser índio é preciso coragem. Então acho que é uma coisa até que me comove assim, por ter uma questão familiar e uma questão de atitude artística, que é a coragem de resistir. Quando o *Recusa* começou, ele começou como uma atitude artística acima de tudo. De dizer que fazer teatro profissional, ou fazer teatro experimental no Brasil, mesmo em São Paulo, era também ter uma atitude de resistência em relação a um certo fluxo de coisas, de forma de operar, de temas, de pagamento, de valor no mercado, porque mesmo dentro do teatro experimental em São Paulo, ele tá dentro de um certo pensamento de mercado. Então, como resistir a isso? Esse espaço aqui é um espaço de resistência. Está mais dedicado às experiências artísticas prolongadas, fazer coisas que são de risco, a gente sabe que a gente não vai fazer uma coisa que vai estourar, um sucesso, mas que a gente possa ter uma responsabilidade maior com aquilo que a gente pesquisa, que não é só retirar dali as ideias artísticas mas de alguma maneira fazer pactos. Pactos de resistência, resistência ao mundo de deixar de fazer o que é comum. Não é querer ser genial, de forma nenhuma ter uma pretensão de ser original também, mas muito de resistir a um certo fluxo. Claro que a gente também sabe que, por exemplo, a própria cultura indígena pode virar moda. Entendeu? Ou como qualquer outra coisa pode virar moda, como virou moda a cultura negra em um determinado momento. Eu não tô falando disso, eu tô falando de um pacto com um projeto que demandaria da gente um esforço enorme de sair de onde a gente estava para encontrar uma coisa que não é tão comum assim, nem pra gente.

A relação é consanguínea porque é alguma coisa que você tem, mas você não sabe que tem. Você tem alguma relação com essa cultura, mas você não conhece. Você tem alguma relação com essa cultura, mas você não sabe que passa pelo teu sangue. Ou pelo teu modo de pensar. Com o passar dos anos, o projeto do espetáculo se tornou na verdade um projeto muito determinante de projeto de vida, porque toca com coisas que não são realmente comuns pra nós que fazemos um teatro com forte influência européia, de pensamentos padronizados, intelectualmente, academicamente, fugir disso para um lugar que você não conhece, não estudou, é quase irresponsável e exige de você um... ou você se liga com isso ou então você desiste. Porque é muito difícil.”

Questão 1 – ADENTRANDO NA MATA

LUIS ALBERTO DE ABREU (DRAMATURGO)

“É... Hum... Não tem muita coisa de pessoal aqui não... No sistema de trabalho aqui do Balagan não tem isso, não tem uma decisão individual minha ou o que me atraiu. Na verdade a gente abraça um projeto. Um projeto artístico que, na verdade, a gente nem sabe como vai ser. A gente tem parceiros que a gente acredita, que a gente gosta de colaborar, e é uma coisa assim na Balagan, a gente vem pra trabalhar, a gente não sabe direito o que que a gente vai fazer, que trabalho a gente vai fazer, que tema a gente vai abordar, né... Isso a gente vai descobrindo... né...”

Esse trabalho Recusa, por exemplo, veio da inquietação de um ator, do Antônio, principalmente, de uma notícia que ele viu em um jornal, e ele propôs algum trabalho que ele gostaria de fazer e tal... E a partir daí, o tema, quer dizer, ele começa a perder um pouco o foco, em função do trabalho que a gente vai desenvolvendo, o que na verdade é que o enfoque é o que a gente tá querendo pesquisar. Então a gente se confunde um pouco com a própria história do Balagan, com a própria pesquisa do Balagan, né. Quer dizer, que é do Balagan, mas é nossa também. Mas que é uma pesquisa que, sei lá, vem da inquietação artística de cada um dos seus membros daqui, por exemplo, de um ator que teve uma inquietação, então a gente vai começar a pesquisar o universo desse tema, o tema desses dois índios de uma etnia que estava se perdendo. Mas a pesquisa não é só do tema. A gente vai investigar também o que a gente tá querendo falar, o que a gente tá querendo transgredir, o que que a gente tá querendo reafirmar, e aí se forma uma salada com todo mundo.

Então há alguns pontos nesse processo, houve alguns pontos comuns... por exemplo a questão de, um lado, a questão de um certo esgotamento de uma figura heroica, ocidental, e dentro dessa matriz heroica e ocidental estava o próprio drama. Né? O próprio drama, que individualiza, que faz um recorte sobre um fato, sobre um acontecimento, coloca de uma forma muito individual. Então o que não está na perspectiva do herói não existe, é um pouco essa a característica do drama, né. Mas então o que sai da coerência do ponto de vista do protagonista na verdade isso é descartado. Então esse era um ponto comum, a gente tava um pouco cansado, né, de trilhar esse mesmo caminho, de trilhar essa mesma pesquisa, a gente queria uma outra coisa. Ai a gente sai um pouco da questão da representação, já que a gente não queria o drama, a gente estava se perguntando, existe algo além? Algumas possibilidades além da representação? Então foi um pouco aí que a gente começou a pesquisar. E isso é, por exemplo, o que me chamou a atenção.

Na verdade estava disposto a fazer um trabalho com essas pessoas. Porque gostava delas enquanto pessoas, enquanto artistas, tal, e gostava da pesquisa que estavam desenvolvendo, do pensamento que eles estavam desenvolvendo. Então eu me agrego. E a partir do momento que eu me agrego eu sou uma voz também. A gente vai em um processo de discussão e no final das contas o resultado é uma coisa fora da gente mas com a nossa contribuição. Tem as inquietações, tem as questões que todo mundo coloca, mas não é um trabalho meu, um trabalho da diretora, um trabalho do ator... é uma mistura, é uma obra, a obra não pertence a um leitor, pertence a... É isso que a gente discute muito aqui, isso é um pouco, se é que se tem algum tipo de verdade, não é bem verdade, é mais critério, né, a obra é sempre coletiva. Mesmo o sujeito que escreveu a obra sozinho, lá enfurnado na casa dele, ele tá fazendo uma obra coletiva, se for literatura, se for poesia, se for teatro, se for cinema, ele tá fazendo em cima de outros atores, tá dialogando com outros atores de cinema, de teatro, de literatura, de poesia. Então não tem, não existe, a obra não é individual, a obra é obra. Ela não pertence aos indivíduos. Ela pertence aos outros. Inclusive ela pertence ao indivíduo também, porque ele é um outro em relação a obra. Então é um pouco assim que a gente vê. Não sei se eu respondi sua pergunta..."

Questão 1 – ADENTRANDO NA MATA

ANTÔNIO SALVADOR (ATOR)

“É... Na verdade assim, o universo indígena ameríndio, conheci essa palavra depois, ameríndio... É bem próxima, eu tive uma aproximação, e tenho, uma aproximação desse universo desde criança. Porque eu sou do Mato Grosso do Sul. De uma cidade chamada Porto Murtinho, com fronteira pro Paraguai. É um lugar que tem alguns povos indígenas, entre eles o povo aidioel (sic), o meu pai trabalhou muito tempo com eles antes de eu nascer, na verdade. E é um dos primeiros lugares que tem território indígena demarcado, dos índios cadiuel (sic), são índios brasileiros que lutaram na guerra do Paraguai então eles ganharam como recompensa uma demarcação de terra, é uma coisa que pouca gente sabe, então tem essa... Mas é lá em Porto Murtinho. Então desde criança eu tenho aproximação com isso, assim, meu pai ficou amigo de muitos indígenas e eles frequentavam a minha casa. Embora eu não falava, não entendia nada do que tava acontecendo, mas sempre a presença era grande. Outro fato é que assim, a fronteira com o Paraguai. Então o Paraguai é um país que a maior parte da população no mundo fala uma língua indígena, que é o guarani. A minha avó era paraguaia. Então o meu pai tinha o guarani como língua. Na cidade, 50% da população fala guarani. Eu não falo. Eu cresci ouvindo essa língua. Então essa sonoridade me era muito particular. Na adolescência eu me mudei pra Dourados, que é a área dos Guarani-Kaiowá, no país, no Mato Grosso do Sul. E eu acompanhei toda essa história do suicídio dos Guarani-Kaiowá, que é a tribo indígena que mais cometia suicídio, mais comete suicídio no mundo. Então eu lembro que eu tava, sei lá, na sétima, oitava série e daí eu fiz um trabalho de escola, tipo, escolher um tema e eu escolhi aquilo, porque aquilo me inquietava. Porque que o povo indígena se mata tanto? E eu fui atrás, fui em arquivo de jornal, eu me lembro que eu tinha cópia de muitos jornais antigos, e eu fiz um trabalho sobre o suicídio desses indígenas. Eu sempre fiquei com essa questão, assim, eu sabia que um dia eu queria trabalhar artisticamente com esse universo e pra mim era muito difícil, assim, porque eu via os materiais, muitos artistas trabalhavam, mas era sempre muito um tom romântico do indígena, do nativo, essa coisa toda... Tentei um trabalho uma vez, não rolou. Sei que quando a gente terminou um trabalho aqui na Balagan chamado Západe a Thais me deu um livro de presente, um compêndio de texto chamado “A Inconstância da Alma Selvagem”, do Eduardo Viveiros de Castro. E ela me dizia, eu acho que isso aqui tem a ver com você. Eu já sabia que esse livro circulava, que a gente tinha discutido alguns assuntos que são tratados nesse livro do perspectivismo ameríndio, nos dois espetáculos, o Tauromaquia e o Západe que eu tinha feito, nunca tinha

conseguido ler o material, ela falava é muito difícil, mas vai aí. Eu sei que eu entrei nesse material e era realmente muito difícil, mas eu fiquei apaixonado de imediato, assim. E eu não entendia nada de antropologia, nunca tinha lido nada de antropologia, mas eu falei, cara, eu sou próximo disso, assim. Isso tem a ver comigo. E a gente ficou meio à distância discutindo esses assuntos, assim, relativos a antropologia, ao universo ameríndio. Eu guardava um recorte de jornal ou outro de coisas que aconteciam no universo ameríndio, tal... Tinha duas, três, quatro coisas, uma pastinha em casa e tal. Aí um dia eu encontrei a notícia que deu, que gerou o espetáculo, no Jornal A Folha de São Paulo no dia que saiu... E aquilo me comoveu muito, assim, me comoveu demais, e eu fiquei meio... transtornado mesmo quando tava escrito assim, FUNAI recorre à Procuradoria Geral da União para demarcar área de dois índios isolados. Diziam que era os dois últimos de um povo que tinha dado com extinto fazia 20 anos e que eles foram encontrados porque escutaram risadas... Escutaram, escutaram e foram atrás, e eram dois homens, e os argumentos diziam que eles não podiam se reproduzir. Nossa, aquilo transtornou minha cabeça, assim. Acho que uma semana depois eu falei com a Thais. É aquela coisa que você é levado mesmo, você é movido, não é, não tô elocubrando na cabeça que eu quero fazer, e a Thais, o que você quer fazer com isso, eu quero fazer um espetáculo. E é com isso, é com o Duda, é assim, e a gente formou a equipe em 10 dias, assim. E nós aqui dentro estávamos pesquisando outra coisa, né, paralela isso, num grupo maior. Então o Recusa não foi um projeto assim muito conscientemente pensado, elaborado, discutido, ele foi um... Foi um rompante. Claro, de alguma coisa que tava... subcutânea, a gente vinha discutindo, eu e Thais, trocando informações, ela me presenteou com isso, no Tauromaquia a gente já tinha tentado alguma coisa de Guarani, umas brincadeiras... Então é isso que... a aproximação desse universo é por aí.”

Questão 1 – ADENTRANDO NA MATA

EDUARDO OKAMOTO (ATOR)

“Eu não tinha aproximação nenhuma com o tema. Diferente do Antonio, que teve uma infância permeada com a cultura indígena, em contato muito íntimo com os índios, eu nunca tive contato nenhum, assim, então, muito estrangeiro com o tema. E sempre, como estranho, muito cuidadoso. Agora como uma entrei no Recusa foi um pouco pelas pessoas, primeiro, pelo Antonio e pela Thais, porque o Antonio é alguém que eu já conheci aqui na graduação, ele era de um ano depois que eu no graduação na Unicamp, e a Thais foi minha professora. Então eu tava trabalhando em Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, tava lá em Santa Maria, e ele me ligou e falou: Ah, saiu uma notícia aqui sobre os índios Piripikura, os dois últimos sobreviventes e tal. E eu acho que pelo contexto das pessoas me apresentarem uma proposta tão inesperada, de dois índios de uma etnia que tava pra acabar e tal, eu acho que esse foi o mote. Mas acho que mais no início, no começo, uma curiosidade... claro, o afeto pelos dois e de curiosidade, mesmo, assim, pelo tema, pela coisa. Mas eu não tinha proximidade nenhuma com a cultura indígena. Não tenho muito na verdade, eu sou muito cauteloso em falar sobre os índios, porque entendo muito pouco, né.”

QUESTÃO 2 – A CAÇA

MARIA THAIS (DIRETORA)

“Muitos aspectos, né. Acho que aí quando você está usando o termo de caça, você já deve ter pego de alguém que um pouquinho indicou isso, atualmente até, não sei se você ir que a gente está lançando um livro esta semana. E na hora de fazer o livro, uma das coisas, ao falar sobre o trabalho do ator, eu comecei a pensar que... A gente estava em outro processo artístico e eu comecei a perceber que na verdade a ideia de caçada é uma ideia que está sempre presente no trabalho que a gente faz. Acho que aqui tem um texto que fala sobre a caça, é uma coisa que, durante o processo do Recusa, e aqui a gente fala um pouco sobre essa questão da caça, que tem na abertura do Recusa, aquela entrada que é eles caçando, também sai de um estudo biomecânico, que é um dos temas do meu trabalho, que eu como pesquisadora passei muitos anos ocupada sobre isso, né, dedicada a isso. E essa noção da caça veio um pouco com o Recusa, a posteriori, ao perceber que a minha atitude de orientação do trabalho, de coordenação do projeto, pra chegar naquilo que a gente pode chamar de uma encenação, era uma atitude muito de caça. Ou seja, eu não tenho projeto pronto e eu defino como vai ser. Eu não organizo etapas, eu não sei... Eu sei mais ou menos o que eu quero alcançar, mais ou menos com exatidão o que eu quero alcançar. Quer dizer, eu defino alguma coisa que é pra eu alcançar. Mas esse percurso de chegar até alguma coisa, não é uma atitude de coleta, então eu faço isso que vai resultar naquilo. É uma atitude de caçada, exatamente isso, de estar espreitando onde é que aparece o tema, onde é que ele se revela, como é que ele mostra pra mim como alguma coisa interessante.

E o Recusa foi isso, quando a gente fez o primeiro pacto de trabalho eu passei esse livro pro Antônio, o Antônio já tinha interesse nesse tema, já tinha a sua própria ação próxima desses temas, o Duda não mas o Antônio sim. Ele trouxe a notícia de jornal, que foi o que deu o mote pra gente começar o trabalho, naquela hora a ideia era, Antônio, você pensa em um projeto e eu vou com você fazer esse projeto, que era o ator mais antigo aqui. Ele pega a notícia de jornal, ele não me traz um texto, não traz nada, ele me traz uma notícia de jornal. A segunda pergunta foi, com quem você quer fazer esse trabalho? Com o Eduardo, que era uma pessoa que ele já conhecia, então liga pro Eduardo, chama o Eduardo, que é uma pessoa que... A gente tem esses livros, tem esses textos de antropologia, tem essas notícias de jornal, e a gente quer entrar em uma sala de trabalho pra procurar. Ou seja, a gente não tinha nenhum pressuposto, até mesmo a pergunta era, será que isso é possível de resultar em espetáculo? Porque isso, porque eu acho que isso

é uma atitude de caçador mesmo, né, é uma atitude em que você se lança no desafio e você sabe que você precisa voltar com caça pra comer. O caçador caça por necessidade, quer dizer, bom, temos que caçar não por negociar, mas por necessidade, não é à toa que a caça é uma coisa cada vez mais extinta porque é proibida, né. Mas de caça... Meu avô era caçador. Caçava uma vez por mês para alimentar a família. Já não caçava todo dia, caçava uma vez por mês, para comer determinadas coisas que na vida toda ele sempre comeu, foi o que alimentou a família dele, e aquilo era uma coisa de você realmente alimentar a família. Não é caçar pra poder vender, não é caçar para poder tirar o couro, é caçar para alimentar-se.

Dois: você não mata aquilo que você não come. Você só mata quando você come. Eu tô falando essas coisas porque eu acho que são atitudes artísticas também. Entendeu? Eu não vou pegar uma coisa em arte que eu não vou na verdade usufruir. Então os textos e as coisas que a gente foi lendo, era uma atitude de caçador. Ler alguma coisa, farejar um caminho, encontrar algum sinal e a partir dali você aprofundar. Eu só vou pegar um texto para ler se de fato aquilo for ser usado, for contaminar de alguma maneira as nossas ações artísticas.

A atitude de caçador também pressupõe que tem horas que você fracassa, que você pode passar o dia inteiro espreitando uma caça e voltar sem nada. Você pode seguir uma manada de touro, de porco, e depois não conseguir matar o porco, entendeu? Voltar pra casa e não conseguir alimentar, e no dia seguinte você vai fazer tudo de novo. É diferente de quem planta laranja e sabe que vai colher, que o tempo vai passar e daqui a pouco o pé de laranja vai dar laranja. Bom, só se tiver um desastre ecológico e daí o pé de laranja dele não vai dar. Existe, lógico, tem todos os riscos. Mas a atitude de caçador nesse sentido ela não era só na sala de trabalho, do ator entrar e pegar um texto de antropologia, por exemplo, extremamente complexo e dizer, faz disso um material cênico. E o que que vinha? Às vezes vinham coisas estranhíssimas. Mas é também de você dizer assim, nossa, não estamos encontrando nada, não estamos encontrando nada, nada.

Então a gente tinha no início essa... um estudo biomecânico que coincidentemente... coincidentemente não, hoje eu sei que ele chama A Caçada, disparando o arco. Antes, na primeira etapa que o Meyerhold fez o estudo, chamava A Caça. Esse estudo biomecânico foi um primeiro elemento que a gente entrou junto com o butô, que a Ana que passou aqui agora fez o trabalho junto com a gente, como material técnico. Porque era a caça, porque era arco e flecha, porque era indígena, então era uma intuição de que aquele material serviria. Porque neste material tem o princípio expressivo do movimento que diz que todo movimento começa do sentido contrário. Todo movimento

começar do sentido contrário se chama, em russo, recusa. Meyerhold nos anos 20 pensou um princípio expressivo pro ator que se chamava recusa. Tô falando que foram coincidências que foram acumulando. Eu fui comentar para um antropólogo sobre o que a gente estava fazendo, ele falou, isso aí, vocês estão querendo falar da recusa ameríndia. Aí, mas recusa? Recusa é a palavra que o Meyerhold usa pro negócio que a gente tá fazendo lá, que é a caça.

Então são sincronias, são convergências de coisas que a gente vai estudando na vida que aos poucos vão amalgamando também. Também o lidar com a bibliografia, também o lidar com os estudos, também lidar com as pessoas que foram entrando aos poucos... Então desde o princípio o Abreu já estava, significa que não vai ter só que fazer um texto, vai precisar adentrar em uma cultura, ler outros textos, olhar o mundo de outra forma... O Medina também, que é cenógrafo e figurinista também, que é parceiro, enfim... Todo mundo, a equipe foi se formando ali, a gente não sabia o que isso ia ser. Faz um estudo aqui com o discurso de um pecuarista, faz uma outra coisa aqui com a fala de um antropólogo, faz uma outra coisa aqui com a narrativa de uma caçada de porcos, e assim a gente foi intuindo, chamando um antropólogo que foi vindo e contribuindo, como esse que falou o seu tema é recusa. Então as coisas foram amalgamando.

Tem um dado fundamental nesse projeto que não tem como ser um ponto importante: tempo. Tempo para maturar. A Ariane Mnouchkine, que é a encenadora francesa lá do Théâtre Du Soleil, ela diz que a única coisa que ela tem a oferecer aos atores é o tempo. E eu olho e concorro com essa frase. A única coisa que eu tenho a oferecer aos atores é o tempo, tempo pra perguntar-se, pra falhar, pra não dar certo, até encontrar um lugar que amalgame. O tempo. O tempo que faz com que essas relações possam ser desdobradas.

Depois de um ano e meio que a gente já estava em sala, nós convidamos Marlui Miranda. Marlui é uma etnomusicista, compositora, enfim... Uma das maiores estudiosas de cultura indígena, de conhecedora de arte indígena, então a Marlui entra com toda uma sabedoria que a gente não tinha. E foi ela que nos levou para os Paeté. E é nessa relação com os paetés, eu tenho uma intuição assim, acho que o espetáculo, inclusive, muitas das cenas já tinham sido criadas quando nós fomos pros paetés. Mas o que que a gente encontrou lá.... A gente encontrou os indígenas mesmo. Aqueles que são com quem a gente estava tentando conversar. A gente encontrou parceiros, a gente encontrou gente pra trocar. Eles estavam interessados no teatro e nós estávamos interessados na arte deles. Não é que a gente estava interessado em cultura em geral, a gente estava interessado em como eles pensam, em como eles formulam, em como eles se vêem no mundo, em como

eles produzem arte. Ali foi feito um pacto. Um pacto que tem um antropólogo francês que trabalha com os Yanomames que ele chamaria de pacto etnográfico. Um pacto etnográfico é um pacto como esse, por exemplo, que você me fez assinar. É um pacto de que eu sou de alguma maneira material para você observar, pra você ler, mas que você não vai apagar a minha voz. Muitas vezes na pesquisa acadêmica a gente estuda algum tema e apaga aqueles que geraram o tema. Apaga as pessoas que estão... a comunidade que você estudou.... Apaga... Não dá a eles o lugar de falantes. Né Para serem ouvidos. E o pacto etnográfico para mim é este lugar onde você vai dar existência a esse noutro. No sentido que quando eu falo “dar existência” não é você que dá existência a ele, obviamente. Mas no sentido que você não vai apagar no seu trabalho a existência dele.

Quando nós chegamos nos Paetés, por exemplo, eu dizia por atores: não estamos aqui pra recolher nada. Às vezes a gente vai em uma comunidade ali e fala: vamos recolher coisas para a nossa peça. A gente sai recolhendo, parece que a gente está coletando. Não se recolhe nada. Nós não vamos usar as roupas deles, não vamos usar os colares deles que são maravilhosos, nós não vamos usar nada. Minha intenção não é fazer um espetáculo que reproduza o mundo indígena. A gente quer conversar com esse mundo. Falar dele pra poder abrir um campo de diálogo com ele. Isso é uma coisa que eu digo até hoje quando eu vejo o Recusa, se eles fazem o espetáculo ali pra plateia o espetáculo não funciona, só funciona quando eles conversam com quem está na floresta. E quem tá ali na plateia assiste a essa conversa. Porque ali você tá diante de um outro que não é você. Você não está ali pra se reconhecer como indígena, você não é. Você está ali pra ver que existe indígena, que existem outros mundos, que pensam de outras maneiras, que contam suas histórias de outras formas, com cantos, com chamamentos, com modos de invenção. Inventam o mundo todo dia de outra forma.”

QUESTÃO 2: A CAÇA

LUIS ALBERTO DE ABREU (DRAMATURGO)

“O processo é um pouco diferenciado, né. Então é um processo um pouco diferenciado dos processos que tem por aí, onde o dramaturgo escreve e montam como ele escreve, ou ele escreve e é montado, aí discutido, tal, ou ele escreve junto, mas a obra e dramaturgia dele tá lá. Aqui é um processo muito mais radical. Muito mais radical. Aqui entra muita coisa, de repente, entra a Thais, a pesquisa da Thais, entra a pesquisa musical, entra a pesquisa dos atores, Entrou muito Viveiros de Castro porque o tema era indígena, né... Aliás, o tema não, o princípio indígena, porque a gente não foi nem falar daquele indígena, nem do piripikura, a gente foi falar de toda uma cultura, de todo um universo que a gente tava tentando acessar. Na verdade se você perguntar qual é o tema de Recusa, é simplesmente recusa. Talvez esse seja o tema, é título, né. Porque... são coisas que a gente recusa, são coisas que os índios recusam, aquele índio especificamente, o piripikura, recusou também, então são essas recusas todas que a gente investigou.

Então, o processo foi longo, e não tinha nada claro, não tinha um foco, um objetivo, a gente não tinha... Isso a gente tá falando do ponto de vista da dramaturgia... Então foi tentativa e erro, sempre... Então eu escrevia, eu propunha canovaccios, organizações da dramaturgia, tal, discutia, tal, voltava pra mim, e não era aquilo, e inventava alguma outra coisa, e inventava alguma outra coisa, e inventava alguma outra coisa... Então o norte que a gente tinha era que a gente estava trabalhando com o épico. Né. Então fundamentalmente não tava trabalhando com personagens, não estávamos trabalhando com diálogo. Simples assim. Nem com representação. Esse era o nosso norte. Então... Eu fui criando algumas narrativas, os atores improvisavam pra Thais trabalhar e... sempre pisando em falso, sabendo que estava pisando em falso. Nada daquilo era definitivo, tava deliberadamente procurando aquilo o que a gente estava fazendo. Aliás aqui tem muito disso, é o material um pouco que diz qual é o caminho, qual a sensibilidade do ator, do ator, ou do dramaturgo, sei lá, o que que toca, né, então é muito material que existe. Não é o meio jeitão de trabalhar, não é o que eu acredito em dramaturgia, ou a minha formação em dramaturgia não é isso. Então o que é... o material... onde ele toca. Então partir disso. E de repente surge uma narrativa que alguém... Olha, aqui talvez tenha tocado... porque aqui tem muita discussão, tem muito seminário... sabe? É um processo prático e teórico bastante forte.

Então de repente alguma coisa toca. Né. Então a gente começa a trabalhar... E o parâmetro é aquela pequena coisinha que está nos dizendo ali... Então, bom, vamos investigar em torno dela, né. E a gente começa a investigar pra saber o que que ela tem

que a gente não percebeu. O que que aquela criação tem que onde foi que a gente acertou, a gente não sabe... Não, aqui nesse trequinho talvez a gente tenha acertado alguma coisa... Então a gente começa a investigar. Então é a partir daí, do material mesmo, é que a gente começa a construir, né.

Havia uma questão pra dramaturgia que pra todo mundo foi muito bacana que a gente queria... começou a trabalhar com a noção do espaço, fundamentalmente, e não com a noção de tempo. Pra dramaturgia clássica, isso é fatal. Né? O teatro é uma obra sequencial, ela se desenvolve no tempo. Acabou. Então aconteceu aqui, o herói teve uma falha trágica lá atrás, e agora ele tá aqui no presente, a peça começa aqui, começa a desenvolver daqui pra frente e tal, e de repente aquilo lá, aquela falha trágica dele lá atrás toca, assalta o protagonista aqui e vai complicando a vida dele. Esse é o modelo clássico, que se desenvolve no tempo. Havia uma questão bastante discutida que é questão do tempo, a gente precisa eliminar a questão do tempo. Por que eliminar a questão do tempo? Porque era no tempo que a maneira da dramaturgia clássica se desenvolvia. Pra quebrar um pilar pra dramaturgia clássica a gente dá um salto no escuro e diz: tempo, tá e daí? E começa a pensar muito mais no espaço do que no tempo. Não é?

Tem um conceito que é muito legal que se desenvolve aqui que é um conceito de experiência. Eu sei que não é um conceito novo não, mas é muito esquecido, né, quer dizer, o teatro acontece no espaço. O teatro não tá na dramaturgia pré. Se eu tô no pré eu tô falando de tempo, então não tem essa noção, ela acontece ali. Então os olhos de toda a nossa pesquisa aqui era, bom, como é que se dá essa cena com o público, naquele momento em que eles vão estar juntos. Então é privilegiar o espaço em detrimento do tempo. Isso é bastante complicado, porque a nossa cultura toda é muito temporal. Desde que a gente nasce é tudo temporal. A criança tem que mamar de três em três horas. Acabou. Não é quando sente fome. Então em tudo assim, em outras culturas já não é tão temporal assim, já é bem diferenciado. A cultura ocidental é muito tempo temporal. Tanto que se creê que os tempos de hoje são melhores, são mais evoluídos do que de 1910, do que em 1800. Então se pessoa no que ela quer. Então quanto mais tempo se tem, mais evoluído se é. Aqui foi muito questionado isso. E quando isso foi quebrado, esse elemento do tempo, foi complicado bastante, então como é que se coloca esse tempo? Como se coloca no espaço as coisas? O que interessa é a teatralidade ali do momento. Então a teatralidade é o que interessa. E isso foi um custo bastante grande, acrescentava canovaccio e havia sempre a noção de tempo presente... é difícil abrir mão disso, mesmo querendo muito... Porque é uma ferramenta que a gente conta sempre. Bom, a gente foi chegando, foi chegando, e bom, não vai ter tempo... Foi o processo, na dramaturgia, foi o processo mais complicado

esse. A gente chegar uma estrutura que não fosse temporal. Em que uma cena não era tributária da outra. Que ela poderia acontecer aqui nesse momento ou em outro momento qualquer que seja. O que que vai unificar isso?

Bom, no final das contas, foi aquilo que você viu, onde a gente.... As narrativas não dizem respeito a uma história, elas não dizem respeito a tempo, mas dizem muito mais respeito a... forma de pensar, a forma de... a forma de ser daquele povo. Não... Na verdade elas podem ser embaralhadas, e na verdade a gente fez isso, né, na verdade tem dez narrativas ao todo, eu não lembro direito, mas é por aí. E a ideia mesmo era de embaralhar. Tanto que isso é importante, quem define a ordem delas não é a dramaturgia, não é a dramaturgia temporal, é um trabalho mesmo assim tal que vai determinando qual é a ordem delas. E se a ordem for subvertida vai ter um espetáculo diferente, coerente a mesma coisa do que aquele, mas diferente. Não sei se isso tá sendo claro. Mas isso foi, essa quebra da temporalidade, que é um trabalho aqui do Balagan, no sentido que, não, vamos privilegiar o espaço, onde acontece mesmo o teatral, acontece no espaço. O tempo não tem importância nesse sentido. Se esse espaço vai durar 15 minutos ou duas horas, depende, se tiver material pra trabalhar duas horas vai trabalhar duas horas. Isso que determina um pouco, conceitualmente, o trabalho.”

QUESTÃO 2 - A CAÇA

ANTONIO SALVADOR (ATOR)

“Como você sabe, é um espetáculo que demorou muito tempo pra ser criado, três anos e meio, então a gente não partiu de um texto, a gente partiu de uma reportagem de jornal e que nos descrevia apenas uma cena, eles estavam comendo uma caça e rindo. Conversando e rindo, contando histórias um pro outro. Era a única situação que a gente tinha. Então a Thais, ela fazia questão, ela fez questão de enfatizar todo o processo, durante todo o momento, que a gente tava lidando com um tema que a gente não conhecia. Vocês não conhecem isso. A gente não conhece e a gente precisa assumir isso. E assumir radicalmente que esse assunto... Primeiro, a gente nem sabe qual é o assunto, qual é a situação que nos toca... Só muito tempo depois que a gente foi descobrir que era a recusa... O tema era recusa, né, essa organização do Estado, essa forma de ver o mundo e conceber o mundo, aqueles dois índios se recusam a isso... E que isso nos aproximava deles também como artistas, nós também recusamos alguma coisa. Mas pra chegar nesse tema demorou muito tempo e envolveu a colaboração de muita gente e mexeu em muito material.

Então se a gente não conhecia o universo e não sabia nem o que representar. Primeiro, ah, vocês vão representar os dois índios? Isso soava um pouco falso, um pouco fake, porque qual é a história? Nem eles... Não falam nem português... Eles não falam nem português, o que que a gente vai representar? Que história, não tem história nenhuma. E uma das coisas que me chamava a atenção, logo na reportagem inicial, eles se recusam que nós sejamos testemunhas do fim deles. Isso era o que mais me chamava a atenção, porque quando eu guardava uma notícia ou outra de jornal era sempre assim, ah os caras lá em Brasília brigando por terra. Ou não sei aonde, protestos indígenas e tal. Eles não, eles não estavam brigando, reivindicando nada. Eles estavam fazendo o movimento contrário, eles estavam fugindo, eles não queriam contato. E eu escutava assim: vocês nunca saberão tudo. Vocês, brancos, nunca saberão tudo. E vocês não tem nem o direito de testemunhar o nosso fim. Isso era o que mais me chamava a atenção. Porque a gente vive numa época onde tudo é revelado, tudo é analisado, tudo é passível de uma leitura, o Ocidente entende tudo muito né, tudo é... A gente coloca luz e tudo... E parece que eles dizem o contrário, não. Vocês não vão nem ser testemunha disso. Vocês não tem o direito. Nós não ficaremos para a História. Então é isso. Não tem história.

Como é que a gente vai fazer essa história, essa coisa? E a gente foi muito intuitivamente ao que nos chamava a atenção, ao o que nos tocava, às vezes emocionalmente, artisticamente, o que que a gente gostava de contemplar, sem saber

intelectualmente o que que era. Embora a gente vinha estudando antropologia. A gente foi atrás de muitos outros textos de jornal, relatos, discursos sobre o agronegócio, todas as questões que apareciam na nossa frente que envolviam o universo ameríndio. Então imediatamente a Thais já pediu pra gente, logo assim na primeira ou segunda ou terceira no máximo, na primeira semana de trabalho: tragam um estudo cênico. A gente perguntou, sobre o que? Que a gente não tá muito preparado. Não sobre isso que vocês acharam. Individualmente. Fazer um estudo individual. Que envolvia mito, envolvia a própria reportagem de jornal, cada um fez uma coisa. E a gente começou a fazer estudos juntos e reelaborar alguns estudos durante um ano. Parece difícil, parece não, é, mas a gente terminou o primeiro ano de pesquisa, a gente não sabia muito bem o que tava fazendo, trabalhando três, quatro vezes por semana. A gente não tinha material.

A gente treinava butô. A gente escolheu treinar butô porque aqui na Balagan a gente sempre escolhe uma técnica ou um trabalho corporal que nos aproxima, que pode... que nos ajuda a revelar o universo que a gente tá pesquisando, e ajuda a aprofundar. E o butô parecia um mecanismo interessante porque era um... tinha procedimentos que nos interessavam, porque não era uma técnica, mas ele estuda muito, ele nos favorece a prática de um corpo que se transmuta o tempo inteiro. Ele não tem uma estética definida. E isso parecia muito com as coisas que a gente intuía e ia levantando sobre o universo ameríndio, que tem uma transformação constante dos corpos. O butô é diferente de um kung fu, por exemplo, que tem forma corporal toda, o butô é... ele tem princípios muito rigorosos, mas ele pode explodir pra um lugar que a gente não sabe onde é. Embora muita gente faça butô e se pinte de branco, faça careta e trave todo pra dançar. A gente sabia que o butô não era isso, isso era o resultado final de alguns artistas. E a gente queria se valer do butô como um recurso, um elemento.

A gente começou a praticar butô, a gente começou a cantar, a colecionar canções, começamos a estudar guarani, porque uma das coisas que eu e a Thais falamos, tem que ser uma coisa que não tem que ser falada em português. Porque assim como ninguém entende quando encontraram eles, o público tem que ter essa sensação de não compreender o que tá se passando, de entrar em um outro mundo. E como eu conhecia a sonoridade da língua guarani, a gente começou a estudar a língua guarani.

Procurei o material, só que era muito impenetrável, muito difícil. Eu tinha familiaridade e tenho com o som da língua, mas conheço pouquíssimas palavras, não entendia nada de gramática. Eu e o Duda nos arriscamos a estudar. Não deu certo, daí resolvemos decorar textos em guarani, simplesmente pra ter vocabulário, um vocabulário estranho mas que tinha fonemas do universo ameríndio e tal. E aí... começamos, ficamos

um ano, um ano e pouco estudando guarani, escolhendo o texto, decorando o texto, formando repertório. Textos que a princípio não tinham nada a ver com cena, assim. Então a gente ia elaborando exercícios, a cena da caçada, por exemplo, logo a cena inicial do espetáculo, a gente demorou anos construindo, a gente parou um ano de fazer, depois voltou a fazer, a gente ia colocando os textos em guarani. Até a chegada da Marlui Miranda que foi um tempo depois, assim. E aí abandonamos por um tempo o guarani, começamos a experimentar outras línguas, outros textos, outros cantos, que ela ajudou a gente a formar essa interlíngua aí. (...)

E uma coisa que você tinha perguntado antes, sobre a viagem no Suruí. Pô, pra gente foi incrível, porque a gente pode se isolar, na primeira vez que a gente foi, durante 11 dias. A gente não tinha celular, não tinha como falar pela internet. A gente se isolou ali na Amazônia com aquele povo, coincidentemente na mesma região geográfica que os piripikura apareceram. Né. Então teve um momento de retiro, que é importante pra qualquer coisa.

E uma coisa importante que a Thais fez com a gente é, a gente não vai lá pra buscar nada. Não é uma pesquisa de campo onde a gente vai trazer um colar, uma roupa pra colocar no espetáculo. Aliás não tem nada suruí no espetáculo, pelo o que eu lembre. Não sei, pode ser que tenha. Mas não lembro. Um canto, vai buscar um canto, gravar e repetir. Não. Ao contrário, a gente foi pra trocar. A gente levou coisas, e eles nos deram, mas nada pra entrar diretamente no espetáculo. Embora o espetáculo tenha canto suruí. Mas que só entrou depois de muito tempo.. A gente ficou muito atentando, foi muito difícil, porque no princípio a gente não sabia o que estava fazendo lá. A gente... O que que a gente tá fazendo aqui, se a gente não vai gravar uma música pra levar? Uma história, uma..? Era muito tenso, era arriscado, mas ao mesmo tempo era muito libertador. A gente tá aqui pra estabelecer uma relação. Eles não são nosso objeto. Podem ser também em alguns momentos. Como nós estávamos sendo objetos deles também, porque eles também estavam fazendo um trabalho. Isso foi uma diferença, eles estavam fazendo teatro também. Eles queriam encontrar uma companhia de teatro. Nós queríamos fazer um trabalho de campo em alguma comunidade indígena. Então a gente não foi só pra isso, tinha um trabalho pra fazer lá com eles. E isso foi muito legal.”

QUESTÃO 2 - A CAÇA

EDUARDO OKAMOTO (ATOR)

“Nossa, essa é uma longa resposta porque foram quase quatro anos de pesquisa e de um espetáculo que continua em processo, a gente continua ajeitando o espetáculo, acertando coisas aqui, ali, é um texto muito difícil de abordar, então a gente tem que estudar o texto o tempo inteiro, voltar ao texto e tal, então... É um pergunta difícil de responder.

Bom, a gente ficou num primeiro momento fazendo levantamento de materiais a partir de textos jornalísticos, antropológicos e de provocações da Maria Thais, assim, então, quando ela chegou que o tema do espetáculo era... A gente demorou pra entender que o tema do espetáculo era a recusa. Então a gente começava com temas mais amplos, até ela chegar e falar assim, eu quero que você faça uma improvisação a partir de textos geopolíticos, sobre a questão indígena. Aí cada um dos dois preparavam textos, preparava coisas, materiais, e apresentava um estudo pra ela. Ela falava em estudo muito mais do que em preparar cena. Era preparar um estudo. A gente ficou preparando estudos três anos e meio, mais ou menos, assim. Então em três anos e meio a gente não tinha uma cena ensaiada. O espetáculo foi se fechar mais ou menos nos últimos seis meses, assim mesmo. E, bom, a gente tinha essa abordagem um pouco mais geral. Aí em um determinado momento a Thais chegou a conclusão que o tema era a recusa. Então ela começou a pedir mais direcionado a esse tema, desde de recusa da gente como atores, como pessoas, como cidadãos, até a gente tentando entender a recusa dos próprios índios à nossa civilização.

Ah, a tem uma coisa que eu não falei, mas que o processo se deu, com aquilo que geralmente se chama de processo colaborativo, né. Que a Thais prefere falar em processo provocativo. E ela tem razão, porque todo mundo ia pra sala de trabalho, cenógrafo, figurinista, diretora musical, preparadora corporal, a diretora, o dramaturgo, ia todo mundo pra sala dos atores e todo mundo tentava uma certa... um certo convencimento um do outro do seu ponto de vista. E é claro que ela fala provocativo e não colaborativo porque o colaborativo pode levar a entender que é um processo permanentemente harmônico, com todo mundo de mãos dadas, pensando em um objetivo comum. E claro, a gente tá sempre pensando em um objetivo comum, mas certamente tem atritos, tem problemas, tem desentendimentos, tem diferentes perspectivas e pontos de vista... E a tarefa dela inclusive como diretora, eu acho que era não deixar um ponto de vista de sobrepôr ao outro.

E aí desses textos antropológicos que a gente falou, foram muitos, mas desses o que mais tocava era o Eduardo Viveiros de Castro e a teoria que ele tem sobre o

perspectivismo ameríndio. Essa é uma coisa que vale a pena você dar uma lida porque isso é assim, base do Recusa, que afetou o processo criativo. E quando a gente viu Eduardo Viveiros de Castro a gente pensava, perspectivismo ameríndio, que a gente identificou mesmo entre os pater suruí, e a gente pensava em fazer uma cena que tivesse uma abordagem perspectivista, assim, ou seja, que não tivesse um ponto de vista único, mas que tivesse diversos pontos de vista, um certa polifonia... E aí, como fazer isso? A gente foi atrás de obras de arte que pudessem nos indicar isso, como por exemplo “Meu tio o lauretê” do Guimarães Rosa, a gente improvisou muito tempo com ele, sabendo que aquilo não ia entrar na peça, a gente ficou trabalhando uns seus meses com aquele texto. É... E uma fotógrafa, que é a Cláudia Onduro... Ondrujo⁵⁰, não lembro o nome exatamente, posso te mandar o nome depois... Mas é porque ela faz um trabalho que ela tira várias fotos e depois ela faz uma colagem, assim. Então você consegue ver simultaneamente uma paisagem inteira e muitos pontos de vista, assim. É bem bonito o trabalho dela. Eu posso te mandar o nome dela depois.

Então iam passando esses improvisos, o Luis Aberto de Abreu ia assistir o nosso trabalho, e tentando provocar depois com o texto. Aí devolvia um texto, e a gente fazia um estudo a partir do texto. E aí ia tentando aos poucos se aproximar do texto, do tema, do texto que o Abreu foi compondo. Nesse momento que começa a entrar as referências da Marlui Miranda.

Ela entrou um ano depois que a gente já estava trabalhando. A gente já sabia que a gente queria trabalhar com ela, mas ela não sabia que a gente queria trabalhar com ela. Aí teve uma sincronicidade, aí que a Thais foi chamada pra dirigir um show do Anima, que é um grupo de música, e a Marlui tá no Anima, e aí elas se aproximaram, e aí a Marlui veio trabalhar com a gente. Onde mudou? A primeira coisa, mais do que a música mesmo, foi a intimidade que a Marlui tem com os índios. Isso foi uma coisa que mudou decisivamente pra gente. Depois, a gente como ator, a gente tinha ânsia de saber músicas. No primeiro dia de trabalho ela falou, eu não vou ensinar nada, eu não sou enciclopédia de música, não sou um catálogo que você vem, acessa e vai embora. E pra mim isso tá errado do ponto de vista de abordagem da cultura indígena, porque pros índios não tem música do ponto de vista melódico, tem música enquanto ação. Então essa foi uma mudança de perspectiva grande, que ela falava: se você não entender o impulso que leva à música, a

⁵⁰ Eduardo Okamoto se refere a Cláudia Andujar, fotógrafa suíça naturalizada brasileira que desenvolveu um trabalho que une fotografia documental e arte a partir da montagem de fotos de locais e momentos distintos. Publicou livros e documentários dedicados à luta pela preservação do povo Yanomami. Tem trabalhos em importantes coleções nacionais e internacionais.

intencionalidade que leva à música, não tem música. Você vai decorar as notas, mas não vai ter música. E frequentemente os brancos quando cantam a música indígena tendem a uma certa homogeneização das músicas indígenas porque se esquecem disso. Então isso foi uma coisa que mudou substancialmente. Depois ela ajudou a gente a criar isso que ela chamou de interlíngua, que é uma língua inventada, criada a partir de seis ou sete idiomas indígenas, então ela foi bem importante nisso com a gente, assim, e ela ajudou a criar uma sonoridade pra peça como um todo, não só pra aquilo que é cantado, mas pra aquilo que é falado, a pra aquilo que se age, também. Então o espetáculo é muito musical, mesmo quando não tá se cantando nada. Tem sonoridades de tudo, de tubos, de adereços, então a Marlui foi a pessoa pra isso. E uma coisa meio abstrata, é que a Marlui tem uma presença quase xamânica assim, sabe, ela é capaz de sintetizar coisas que estão passando por aí, sabe. Então a presença dela foi fundamental em tudo aquilo o que eu posso te apontar tecnicamente e em muito daquilo que é indizível, que é mistério. Acho que muito da força que o Recusa tem é que tem muito mistério, a gente não entende tudo, também. É isso.”

QUESTÃO 3: DRAMATURGIA

MARIA THAIS (DIRETORA)

“A gente insistia muito nisso desde o início, fazer um trabalho dialogando com a cultura ameríndia. Essas coisas não são separadas, modo de narrar são modos de pensar, porque a gente não tá falando o que é a cultura ameríndia, a gente tá tentando dialogar com aquilo que eles são. Então a gente não pode construir um drama, porque o drama é uma forma por excelência europeia. Não posso fazer disso um drama, não posso fazer disso uma tragédia, porque não é. Tô falando inclusive em termos de gêneros narrativos. Também não posso pensar, ah, são épicos. Não são épicos. Não tem como aplicar um conceito neles e achar que eu vou dar um formato neles e que isso corresponde a eles.

Mesmo quando você fala, e o Mário de Andrade? E o Macunaíma do Mário de Andrade, que é um grande épico? É um grande épico, mas é o Macunaíma do Mário de Andrade, não é o Macunaíma indígena, os muitos Macunaímas que existem, porque é um mito contado e recontado por várias etnias, que tem origens, mas que aparecem de modos correspondentes em vários lugares. Então o narrativo ou o modo que você escolhe de narrar ele já vai impor um corpo na voz. É um modo de você dizer, mas você não sai do material técnico, sim, mas o material técnico não é um material que serve a qualquer poética.

Quando você encontra uma poética, e a poética ameríndia na narrativa te pede uma determinada corporeidade, uma determinada vocalidade.

A segunda questão que eu acho importante de cara é pensar que eu particularmente nunca separo essas duas coisas, pra mim corpo e voz são instâncias que a gente separa pra entender, mas que cenicamente, artisticamente, é pensar nelas como uma pulsão única, como uma expressão única, ainda que seja silêncio ou ainda que não tenha movimento. Mas existe corpo quando não tem movimento e existe voz quando tem silêncio. Existe vocalidade, vamos dizer assim.

As referências que a gente tem, que eu tenho, por exemplo, que eu vim estudando neste campo, ela é muito ligada à vocalidade da cultura tradicional, vaqueira, que já explodem com esse conceito da dramático, com a narratividade tradicional, vamos dizer assim. E uma outra coisa é que do ponto de vista teórico, alguns teóricos que falam da Idade Média, essa questão da voz é tão fundamental. Isso tá muito impregnado em uma cultura que não é só ameríndia, mas em uma cultura nordestina, na tradição oral.

Então a ideia de rapsódia, foi o Abreu que deu esse nome, porque eu acho que cabe sim, mas de qualquer forma eu acho que se você olhar a forma rapsódica tradicional,

o Recusa no final não é. O Abreu deu este nome antes da gente chegar no final do texto. E o nome ficou. Mas uma rapsódia, porque uma rapsódia? No meu entendimento porque a rapsódia se dá no campo da oralidade, não dá-se no campo da literatura, mas no campo da oralitura. E pra que ela aconteça, pra que ela se presentifique, ela se materialize, ela precisa desse performer, desse ator que aja, que atue. O ato de narrar é que faz com que rapsódia exista. Não é a literatura. Então todo o trabalho do Abreu foi construir determinados textos, mas que eles foram se transformando e gerando outros textos a partir dos modos narrativos que a gente foi encontrando em sala de trabalho.

Então pra você entender uma coisa, eu falava: uma narrativa... a narrativa ocidental foi pouco a pouco virando uma narrativa temporal onde você temporalmente vai construindo alguma coisa que é linear, no tempo as coisas mudam. Na narrativa ameríndia, essa noção de temporalidade, ou seja, de história, não tem. Não existe. O mito, o hoje e o passado, tudo faz parte do mesmo campo, de espaços. Então a maneira com que eu fui tentando verbalizar isso pros atores, pro Abreu, quer dizer, não vamos criar uma temporalidade, mas vamos construir espaços. Então uma das versões do texto logo no início era assim: dois atores entram em cena e começam a conversar sobre um tal tema, e aí isso justifica que eles comecem a contar a história dos piripikuras, e isso justifica que eles passem a falar dos paeté e aí... Isso é tempo... Eu vou justificando... Não, não, vou ver daqui, e daqui eu vejo o mundo desta forma. Pá. A história se dá. Quando eu mudei de lugar, mudou tudo. Mudou a floresta de lugar, mudou o lugar. E outra história pode aparecer ali. Eu não preciso justificar se são dois atores. Eu não preciso que o público entenda que são dois atores. Eu acho que o público por vezes sabe que são dois atores, por vezes não sabe, por vezes eles estão contando a Marlui, eles estão falando da voz dela, e também ao mesmo tempo estão falando da voz do pássaro, a voz do piripikura, e é esse trânsito, esse nomadismo que me interessa. Ou seja... Outra coisa... Não representar. Porque não é que a gente represente alguma coisa, você faz a coisa, é indicativo...

Inclusive ao longo do processo a gente usou muito essa ideia... Talvez seja bem claro... Não é metafórico, é metonímico. É só sentar com a perna aqui que a mulher já tá. Eu não preciso fazer o trejeito. Não, nada. É só um detalhe que te dá o todo. Eu não preciso ter a floresta caindo, só três árvores tombando, a imagem da floresta já vem.

Essa linguagem que é sintética, que é metonímica, é uma forma narrativa que no meu entendimento ela poderia ser mais potentes pra essas histórias que a gente tá narrando do que se a gente quisesse representar os piripikuras e contar. Tanto que a história dos piripikuras só aparece no final, narrada, e a imagem não é dos piripikuras. É uma imagem do século 18, de um aldeia, de dois índios encontrados por um fotógrafo

alemão. É o único momento em que a gente usa uma roupa, digamos, indígena, pela imagem final. A tentativa de fugir, que é isso que eu falo, da resistência.

O Recusa foi uma tentativa de dizer não, não, o Abreu via com um texto lindo, e eu, Abreu, não é isso. Não é isso, isso conta história, isso não sei o quê, tira daí, não. Não. E não saber mesmo, quando o espetáculo estreia, no que é que isso vai dar, como é que chega pras pessoas. Da resistência. De recusar... Achar que o primeiro lugar que você encontrou é o lugar mais fácil. Que dá conta de falar, que fazer aqui que você tá querendo.

Então narratividade, corporeidade e vocalidade, elas nascem do mesmo lugar. Elas não nascem de forma diferente. Elas nascem do mesmo lugar.

Um fator fundamental, talvez você já tenha ouvido isso dos outros parceiros, foi... Marlui quando chegou disse, mas tem o português que o índio fala.... Pra gente não era uma coisa... A gente estava ali, tentando ouvir coisas indígenas, ouvir a língua e nanana... Mas quando a gente vai pros paetés e vai lá pro convívio com eles, a gente descobre que este português tá ali. E ele de fato nos remete a um outro mundo. É o português? É o português. É o português na sua beleza e na sua excelência. Mas é o português que aquela etnia fala.”

QUESTÃO 3: DRAMATURGIA

LUIS ALBERTO DE ABREU (DRAMATURGO)

“A rapsódia surge como um conceito a ser alcançado. Ou seja a rapsódia necessariamente é um conjunto de narrativas, necessariamente elas não são dependentes uma da outra. Então, uma rapsódia vai trabalhar figuras, vai trabalhar temas, mas necessariamente ela não vai trabalhar algo que seja temporal. É um conjunto de narrativas que não estão diretamente relacionadas. Primeiro porque não existe personagem, né, não existe relacionamento entre as pessoas, são narradores que falam dez narrativas que necessariamente elas podem ser... são dez unidades que elas podem ser misturadas de outra forma, podem ser até tiradas alguma delas. Percebe? Então está a seu critério. Tá? Então é um conjunto de narrativas que necessariamente elas não estão interligadas temporalmente nem... Elas tem algo, elas tem algo, obviamente que tem uma coerência interna que as liga, que é aquela cultura, que é aquela maneira de ver o mundo que aquela cultura tem, que aquelas figuras daquela cultura tem.”

QUESTÃO 3 - DRAMATURGIA

ANTONIO SALVADOR (ATOR)

“É, então, como a gente não tinha uma história pra contar e o espetáculo não podia de fato ser contado nos moldes shakespearianos, que talvez seja o nível de excelência que a gente tem no teatro ocidental de dramaturgia, com essa lógica de causa e efeito e tal, nós recorremos às formas que se narram os mitos. Então às vezes, muitas vezes, é por uma livre associação, às vezes é por quadros... Eu lembro que a gente tava vendo uma coisa do Levi Strauss e que falava que o mito era uma nebulosa, né. Como se fosse uma nuvem, que ela sendo narrada... Com aproximações, associações, uma coisa que pode ir se transformando em outras... Ele falava assim, como era frase do mito que... Deus... São os mitos... Posso te mandar depois, porque pra mim faz todo o sentido, que só um mito é capaz de explicar outro mito. Não é tão pobre assim, mas... Os mitos se explicam a si mesmos, ou os mitos se narram a si mesmos, eu não lembro como era. É impossível dizer o mito. O ato de eu te narrar o mito, eu já vou estar presentificando ele. Eu não sei falar da estrutura dele, mas que a gente sabe que não é essa a estrutura.

Então a gente recorreu a outras coisas, a quadros. O espetáculo é feito em quadros, mas independentes, às vezes que se interligam por outra via. É... E a rapsódia, o Abreu veio com esse termo, rapsódia é com o aedo, o cantador, o narrador que canta. E às vezes a gente tem registro dos poemas antigos gregos ou mesmo ameríndio que é um cantor, né, um narrador, ele confunde-se com um cantor. Tá vendo, as narrativas eram cantadas e são cantadas. O que a gente estudava em mitologia grega, às vezes, africana, antiga, a gente reconheceu hoje, lá, na Amazônia, eles estão cantando os seus mitos, o mito raramente é falado. No meio da fala e passa a ser cantado, do canto vem pra fala, e aí entram idiomas, outros idiomas que nem eles conhecem, nem os próprios indígenas conhecem. Idiomas de outra época, da etnia... que eles roubaram de outras etnias.

Então um discurso, ele tá preenchido desse trânsito o tempo inteiro. E a narrativa, ela detém pontos obscuros que nunca serão revelados, mas que são necessários pra tentar entender as relações que se dão nesses mundos.

Então pro ator é uma delícia, é incrível, é demais, mas é muito difícil porque a gente não aprende e não tá muito treinado pra isso, não tá muito treinado nem aprendeu a fazer outra coisa também, assim, ah, faço personagem do início o fim, o que eu acho que aqui no Brasil é um delírio isso, também, não é, a gente não fez escola pra isso também, a gente acha que fez, mas não fez. Não acho que a gente faça um personagem tão bem feito como um inglês, como um americano, sei lá. Mas pelo menos a gente tem esses modos de atuar

mais à mão, mais registrados na poética, nas poéticas do ator e da cena do teatro. Esse outro jeito de atuar, que a gente poderia dizer que tá mais próximo de um teatro épico, onde o cara muda de personagem o tempo inteiro, é muito difícil pra gente. Mas também não é épico, ele não muda de personagem, ele muda de persona, de personagem, de ator, de figura.”

QUESTÃO 3 - DRAMATURGIA

EDUARDO OKAMOTO (ATOR)

“Bom, a estrutura rapsódica veio do Luis Alberto de Abreu, ele é um dramaturgo que sabe tudo de estrutura dramática, ele é um cara muito preciso nisso, né. Agora isso vem também provocado muito pelo olhar da Thais, porque ela falava assim, a gente não pode fazer um espetáculo que tenha como tema a cultura indígena, mas que esse tema seja representado dentro dos moldes do teatro branco, clássico, ocidental. Então a gente tem que permitir que esse tema da cultura indígena nos provoque novas formas teatrais. Quer dizer, teve um momento que ela falou assim, não sei nem se é um espetáculo de teatro, talvez saia um espetáculo de música, talvez não saia espetáculo nenhum, talvez saia uma palestra, talvez saia um processo, não sabemos o que é. Agora...

E quando ela falava assim, não queremos reduzir o tema indígena, a cultura indígena a um tema apresentado da forma clássica ocidental ela sabia que ela não queria fundamentalmente uma dramaturgia que se apresentasse como uma concatenação de causa e efeito. Então um conflito que se apresente em uma determinada circunstância proposta, um conflito, um acontecimento gerado ali que vai desestabilizar essa circunstância inicial, e que ao longo de uma concatenação de causas e efeito vai levar a um clímax e que vai ter uma solução ao final, ela não queria isso. Então todas as vezes que o Luis Alberto de Abreu apontava uma dramaturgia em que tinha um percurso único de uma coisa que começava na primeira cena e se desenvolvia até o final, ela recusava a dramaturgia. Então o Abreu deve ter produzido uns sete textos integrais. Quando eu falo sete textos, não é que ele foi melhorando o texto, não, foram sete textos integrais mesmo. Ele produziu muito, ele escreveu muito, o Abreu. Porque o desafio dele era justamente produzir uma dramaturgia em que cada coisa existisse autonomamente. E aí claro que quando chegava o texto, a Thais também ajudava, pra reforçar a manter cada quadro independente, ao ponto de que a ordem das cenas foi decidida muito próxima da estreia, um mês e meio, dois meses antes da estreia, entendeu. Isso é um dado de cabeça, uma impressão, poderia olhar no meu diário pra ver direito como foi, mas... a sensação que eu tenho é que é uma coisa muito próxima da estreia. Então é uma estrutura que foi se criando muito pela provocação da Thais e muito pelo Abreu, que entende muito de dramaturgia, de estrutura dramática, e sabia quando abrir mão dela também, das estruturas que ele conhecia pra tentar alcançar uma nova estrutura.”

QUESTÃO 3.– PALAVRA

MARIA THAIS (DIRETORA)

“Fomos chegando, não sei muito como foi. Foi Marlui, por isso aí, por Marlui dizer: olha existe uma coisa, interlíngua, não tem que falar indígena, não tem que aprender um idioma, tem uma interlíngua, tem um português que os índios falam, tem a música, o índio não canta, ele evoca, então ele estar ali cantando é uma coisa muito objetiva com o que ele tá falando. Todas essas coisas elas foram se juntando, se amalgamando no tempo. Por isso que eu digo, quando você faz uma pesquisa você pode querer descobrir alguma coisa, mas o processo de caça não te dá a possibilidade de dizer exatamente como foi, né. Eu tô falando do ponto de vista do resultado. No processo sim. No processo eu posso te dizer, ah, a gente intuía que o português só não bastava, né. Porque num país que você tem 240 dialetos, línguas indígenas vivas... vivas... porque a gente acha, ah nós somos um país que só falamos uma língua. Não é verdade. Neste país tem 240 dialetos, línguas indígenas vivas, você tem não sei quantas línguas afro vivas, porque tem pessoas que falam, iurubai (sic) é uma língua que falam, ah, só fala dentro do candomblé... Isso é língua. Né?”

Você tem dialetos, que a gente poderia chamar, que eu não sei se é uma palavra justa, do próprio português, porque você chega não sei aonde, um paulista chega e não entende o que o cara fala. Esses dias meus irmãos estavam aqui que são baianos, a filha de uma amiga minha, ela fica entusiasmadíssima quando ouve sotaques, de onde eles são? De onde eles são? O que eles estão falando? Mas da mesma maneira que ela não entendia o que o meu sobrinho, que tem a mesma idade que a dela falava, ele também não entendia o que ela falava. E o dois falam português. Então a gente tem uma preponderância de um português escrito, literário né, da literatura, que não se dá no campo oral, no campo oral é uma diversidade, é multilíngua.

Então entender, ah a gente pode sim tentar não reproduzir língua nenhuma, não vamos tentar então o Guarani, que o Antônio fala um pouco, o Duda aprendeu palavras, esse canto já tem outro... Já é xavante, esse aqui já é paetê, até a forma de falar do português, ah, tira o conectivo do português, aí você cria uma sonoridade, um ritmo outro, então o tirar o conectivo foi uma coisa que a Marlui no primeiro dia que ela veio ela falou, só que a gente não sabia o que fazer com aquilo.

Então isso que eu falo, o tempo, e experimentar. Então vamos tentar falar sem conectivo. Ah... Opa! Aqui cria um estranhamento. Os próprios atores, tem o tempo de assimilação dos atores. Porque tem a recusa do ator. Então o Duda, que vem de uma cultura japonesa com uma cultura europeia não pertence a isso pra poder entender e agora começar a falar: eu Duda... Né, sem conectivo. Não consegue entender. Então tem uma

resistência em transformar aquilo completamente. Preciso o que? Ele ir pros Paetés, olhar, ver e concretizar no imaginário dele como é que aquilo se dava, porque objetivamente é uma questão de imaginário. Construção de imaginário pro cara, senão ele fica reproduzindo uma coisa que ele não sabe o que que é. Então esse foi um processo longo, porque eu acho que aí mais que tudo talvez a gente tenha tido o tempo a nosso favor.”

“No que que isso se diferencia do gramelot? O gramelot, ele tem um jogo, no que eu entenda, eu nunca trabalhei com gramelot, conheço mais a prática do Antunes, por exemplo, os relatos... Ele tem uma coisa de um jogo de sonoridades, basicamente uma exploração da sonoridade onde o ato de dizer é quem leva, é flecha que conduz o conteúdo, vamos dizer assim, mas aquela sonoridade, o ator não tem... não sabe ao certo se está construindo palavras, objetivamente, entendeu? O gramelot pode ser só a sonoridade da coisa. Nos anos 20, por exemplo, nos anos 10, 12, durante toda a segunda década do século passado, na Rússia, várias experiências foram feitas – e são muitas as experiências que o século tem da coisa de que o som traz sentido. Então o gramelot tá muito ligado a um som traz sentido. Mas a interlíngua tem língua. Tem palavras que dizem conteúdos exatos. Entende a diferença? Então quando você vai diante de um guarani e aquelas palavras pra ele faz sentido, é mais que um gramelot, é um som trazendo sentido, a palavra em si é sentido. Ele sabe. Por exemplo, nós já apresentamos o espetáculo pra comunidades indígenas que não falam português, boa parte da comunidade não fala português, e eles assistiram, às vezes por conta de palavras que eles sabem o sentido. Ali era indício de texto. O gramelot não, ele tá dentro de uma outra brincadeira com o som. Eu acho. Mas aí você teria que pesquisar um pouquinho e se perguntar, o que é que o gramletot pretende. No nosso caso, essa ideia, de ser língua, mas ser língua múltipla. Eu saio de uma língua, pra construir uma mesma língua eu posso usar 5 frases. Tem uma menina que faz pesquisa de mestrado na França, em Paris, tá de doutorado agora, e ela trabalha com duas comunidades ameríndias também, da Colômbia, e ela fez um texto todo com cinco línguas, seis línguas, quando ela viu o Recusa ela ficou, Oh!, porque era a mesma coisa da pesquisa dela, só que dentro de outra coisa, entendeu? Só que nós não escrevemos, os atores vão fazendo aquilo com liberdade, com aquilo que eles sabem.

Amanda: Eu notei que no texto dramaturgico não tem essa parte transcrita, né...

Maria Thais: Não, não... Aquilo é feito por eles. A gente não tornou isso texto, isso é oral.”

QUESTÃO 4 – PALAVRA

LUIS ALBERTO DE ABREU (DRAMATURGO)

“Isso foi uma pesquisa do grupo inteiro. Um pouquinho individual era meu, o Antônio conhecia as imagens pra estudar, né... E uma coisa que é muito interessante, e aí logicamente a gente quer sair um pouco do drama tradicional, então a gente saiu um pouco das formas como o drama tradicional se apresenta, né, inclusive gramaticalmente, inclusive com relação ao linguajar. Essas línguas são muito primitivas, o latim embora fosse uma língua bastante desenvolvida, o português que a gente fala hoje, as línguas modernas são muito mais desenvolvidas. O Português, por exemplo, ele come várias línguas e ele vai juntando, juntando, juntando... Então fica com uma regra muito rígida, com todos os conectivos, com toda a forma que ele se apresenta. Principalmente na forma escrita. Essas línguas como o tupi, essas línguas mais primitivas que se fazem com... a gramática dela, a sua gramática essencial, elas se estruturam com justaposições, então é palavra com palavra que forma, é substantivo com substantivo que forma uma ideia, necessariamente verbo e tal. Nesse sentido ela é muito imagética, ela é muito poética nesse sentido. Pois ela não perde tempo em conectivo, ela é muito sintética, poesia que perde tempo em sujeito, verbo e predicado é uma poesia ruim, porque a essência da poesia é ser bastante sintética e ser muito imagética ou ser muito sonora. E essas línguas elas têm isso.

Então veio um pouco daí, um pouco ali da pesquisa minha e da pesquisa dos próprios meninos, e isso vem da pesquisa da música também que a... Como é mesmo o nome da menina?

Amanda: A Marlui Miranda?

Abreu: A Marlui. A Marlui, ela viveu muito tempo lá e tal. E a música é também uma coisa muito sintética, então tem muito dessa sonoridade. E aí tem um trabalho que é muito grande dos atores e da encenação da Thais, que é orientar esse trabalho, na criação de uma interlíngua, algo que não é lá, que não é cá, e isso só foi possível com o trabalho que tá sendo desenvolvido aqui, na Balagan. Porque não existe a interlíngua, você tem que ver como uma língua de corpo também. Porque senão fica impossível de se entender, se não se tem o corpo, tem só cabeças falantes, ninguém entende nada. Percebe? Então como tem aqui existe um trabalho que é muito cênico, que é muito espacial aqui, e nesse ponto os atores são muito importantes, o corpo, a corporeidade é uma coisa muito importante, a interlíngua não são só as palavras. São os gestos. São os gestos que fazem a pessoa entender claramente todo um texto em tupi. Então eles fizeram isso. E isso é uma estruturação de comunicação muito antiga, né. Muito antiga, que se mistura duas línguas

pra criar uma terceira. E foi isso um pouco o que aconteceu.

E foi um trabalho mesmo, não foi um trabalho pensado, entende? Não foi um trabalho pensado, mas foi um trabalho mais do que vivenciado nos ensaios, e pra gente fica claro, quando um ator fala uma narrativa, se tem um excesso gramatical é uma coisa, se é limpo desse excesso gramatical, se é só verbo e substantivo, é outra coisa né... Aí é assim que se poética, é assim que se consegue, quando você utiliza apenas palavras fortes, que é verbo e substantivo. Então a gente começou a se guiar um pouco por aí.

E isso altera, isso vai alterar inclusive a amarração, porque fica muito mais rápido, muito mais ágil, porque na palavra, substantivo e verbo, é muito mais forte isso. Então vai alterar. O tempo do ator vai se alterar porque ele não vai poder ripar o texto, como a gente fala né, senão ninguém vai entender nada né... Porque quando você tem uma gramática digamos luxuriante você pode ficar falando duas horas lá sem problema nenhum, no ritmo que for que... Então a interlíngua não diz respeito tão somente ao texto, diz respeito à palavra emitida, à pesquisa da dramaturgia, à pesquisa dos atores, à pesquisa do corpo... Isso tudo se configura na interlíngua.”

“Hã... Eu não sei se isso que a gente pesquisou aí pode ser chamado de gramelot não. Eu digo que não sei porque isso nunca tinha me passado pela cabeça, que possa ser um gramelot. Porque um gramelot é um conjunto de palavras ininteligíveis que a gente vai ter acesso ao significado delas a partir da ação corpórea. Então pode ser qualquer coisa, um gramelot pode ser uma blablação e tal, e tem alguns ecos, o mais interessante no gramelot é quando tem alguns ecos que se referem àquela cultura, ao linguajar, esse negócio todo.

Aqui tem uma coisa diferente, porque em determinado momento essa interlíngua começou a tomar um sentido maior. Não só um entendimento do que o ator tá fazendo, mas sentido muito maior. A gente inclusive diria mágico, porque se fala algo que eu não entendo, de uma língua que eu não conheço, e eu entendo perfeitamente, sabe. Então eu acho que são duas coisas diferentes. Porque a interlíngua foi em outra direção, que não necessariamente na direção do gramelot. Porque o gramelot é muito interessante, mas se a gente fizesse por exemplo um gramelot daria muito menos trabalho pra chegar do que a gente teve. Porque não é só a sonoridade do tupi-guarani que quiseram estudar, mas tem o sentido daquilo. Além disso na interlíngua aqui tem toda a sonoridade e a musicalidade do tupi. Então eles estudaram muito canto, pra cantar em alguns momentos, mas estudaram muito, muitos cantos que foram cortados ou não e... Percebe? Eu acho que é algo que é mais amplo. Não é apenas um índice de uma língua, então eu tô falando gramelot italiano ou inglês... Eu não tô apenas usando um índice pra... Ah, ele tá fazendo que tá falando inglês... Não, sabe? É toda uma cultura, todo um universo, que a interlíngua

traz e, tudo bem, é sintético como um gramelot, mas a pesquisa, sabe é muito mais ampla.”

QUESTÃO 4 – PALAVRA

ANTÔNIO SALVADOR (ATOR)

“Eu não sei muito o que que é a definição de gramelot, né. To falando só pra não falar bobeira. No gramelot a gente inventa um idioma e brinca com ele, né. No teatro, é um procedimento de expressão muito usado. Eu não sei se no Recusa é gramelot, não é gramelot porque, assim... Eu posso te contar como foi feito. Se você achar que...

Nós tínhamos as ações da cena. E a gente foi construindo a cena, com as suas ações. E as palavras eram ações também. E constituíam, não tinha como a gente separar o texto falado, no que diz respeito a interlíngua, e a cena. Não tem isso, isso não tem. Pode até fazer, mas as coisas não terão sentido, assim. Durante todo o improviso foram feitas, as ações que não são verbais, e as ações verbais, numa teia de significados, sentidos pra cena. Expressão. É... A gente fazia isso, às vezes, com um texto em guarani. E às vezes a gente... Tudo o que a gente fazia com esse texto em guarani, a gente conhecia o sentido dessas palavras depois de um tempo, porque eram trechos curtos que a gente tinha domínio, entre aspas: “domínio”, e sabia o significado de algumas coisas, usava de propósito, às vezes, algumas palavras. E isso foi se perdendo, descolando dos sentidos, principalmente quando veio a Marlui e propôs outros idiomas. Então a interlíngua tem mais ou menos uns 4 ou 5, não, uns 5 ou 6 idiomas, e que a gente troca as palavras.

Amanda: Em toda apresentação?

Antonio. É. Ele não se repete em toda apresentação. A ação sim, a ação física se repete, mas a ação verbal não. Algumas coisas se repetem. A gente tem uma margem de improviso verbal nela. Mas a gente conhece muitos dos significados, alguns sentidos de algumas coisas. Outros não. Algumas coisas se cristalizam normalmente, tem época que aparece mais, tem época que aparece menos. Então a importância da Marlui foi, por exemplo, de imediato ela falou, não, não vamos usar o guarani. Principalmente porque o guarani é muito familiar seu, o guarani tinha uma história aí, do ponto de vista dela... São outros idiomas amazônicos, tal, não sei o quê. E isso foi muito bom, e a gente ficou treinando outras coisas, às vezes música, de outras coisas. A gente abandonou mesmo. Ai depois de um tempo, de muito treino, a gente recuperou coisas que a gente falava no guarani.”

QUESTÃO 4 – PALAVRA

EDUARDO OKAMOTO (ATOR)

“No começo foi de uma maneira quase ingênua. Então o Antônio sabia alguma coisa de guarani, a Thais falou que a gente deveria aprender um pouco de guarani, e aí a gente foi pegar uma apostila de guarani e começar a estudar por conta própria. Era bem tosco o nosso estudo, a gente não sabia nada mesmo, mas a gente começou a fazer uma brincadeira que era decorar o texto, era o primeiro texto que tinha na apostila, assim. E o texto falava “Mokoi kuimba’e oho oguatavo”. E aí depois a gente foi ver a tradução, e significa “dois rapazes andando na floresta”. Então... mágico, assim. E então a gente começou a improvisar, na verdade, falando esse texto. Falas, palavras, texto dele e tal. Aí depois de um tempo, quando a Marlui se aproximou, a gente começou a aprender palavras de diferentes idiomas. Então essa interlíngua, ela não tem uma gramática no sentido de que não é uma língua, mas as palavras todas, elas existem. Não tem palavra que a gente inventa, não é um gramelot livre, entendeu? As palavras todas existem, só que a gente combina palavras de diferentes idiomas pra dar uma sonoridade X. Isso tava ligado mais, pra perspectiva da Marlui, que não queria, por exemplo, que um índio guarani fosse no espetáculo e entendesse o idioma guarani. Ou que o índio suruí fosse assistir o espetáculo e soubesse o suruí que a gente tava falando. Então a gente cria uma colcha, assim, uma malha sonora mesmo, que indiciasse língua indígena mas que não necessariamente se conectasse a uma língua indígena específica. É... Então aprendendo essas palavras, a Marlui ajudava a gente a construir um pensamento, a maneira como eles constroem o pensamento, pra depois tentar colocar esse improviso de língua.

Aí durante muito tempo a gente improvisava e era muito claro pra gente, quando a gente improvisava pura e simplesmente a sonoridade, a musicalidade da língua, ou quando a gente tava improvisando a situação em que essa sonoridade aparecesse. Ainda hoje pra gente isso é muito claro. É claro com o Antônio... E a gente se conhece, eu o a Antonio, como atores, agora né. É claro quando a gente tá em cena, pra mim, quando ele tá só falando uma música ou quando ele tá falando alguma coisa. E eu entendo quando ele tá falando alguma coisa e ele também me entende, isso é muito impressionante. A gente se entende, a gente sabe o que a gente tá falando. É...

A gente é capaz em ensaio, também, inclusive, comentar coisas que a gente tá fazendo da própria peça, entende? E não é porque a gente entende do ponto de vista... relacional, de tradução, não, eu entendo o que ele tá... e vice-versa. A gente é capaz de parodiar coisas que a gente tá falando do outro, isso aí é bem claro pra gente.

É... Mas eu acho que quando a gente tá ligado mesmo é quando a gente tá improvisando ação e não quando a gente tá fazendo uma música. E isso é bem livre, como cada um faz isso em um determinado momento, X, não tem como dizer. Mas tem determinadas palavras que a gente sabe o significado. Então tem coisa, por exemplo, que se diz, que a gente entende perfeitamente o que a gente tá dizendo, o significado mesmo. Mas é uma língua estranha mesmo, não é uma língua criada, entendeu? É uma língua que a gente entende.

Amanda: O espetáculo parece que tem camadas em que vocês aprofundam nesse dizer mais indígenas, e tem horas que puxa mais pra um português mais entendível, e o canto... Como é que vocês decidiram essas camadas, esses momentos?

Eduardo: Ah acho que isso é um problema empírico mesmo: faz e o que é bom, fica. Na verdade tem muita coisa, né, que o espetáculo é muito improvisado. Não sei se alguém já falou isso pra você, mas o espetáculo é muito improvisado. Então tem cenas inteiras, tem cenas inteiras, metade do espetáculo? Talvez um pouquinho menos, metade do espetáculo em que os dois atores sabem o texto e a qualquer momento qualquer um dos dois pode dizer. Entende isso? Isso ajuda também a tornar a língua, mesmo o português, muito vivo, assim. O texto é todo é todo quebrado, por exemplo o Luis Alberto de Abreu trouxe pra gente um texto é assim: “Homem tinha um dia meio índio homem branco quase”. Tudo isso sem pontuação. Então como ator eu posso falar: “Homem. Tinha. Um dia. Meio índio... Homem branco, quase.” Ou pode ser: “Homem tinha um dia...”. Isso muda o sentido da frase, entendeu? Só que daí, como os dois atores sabem o texto, e os dois atores podem dizer o texto a qualquer momento, a gente precisa estar muito atento aquilo que o outro tá dizendo que é pra não contrapor sentidos completamente, entendeu? Pra gente estar fazendo a mesma cena. Então isso ajuda a estar tudo vivo.

E aí a interlíngua é um ambiente em que a gente está sempre muito instável, porque o significado é muito movediço. Então é diferente de eu falar “caneta”, todo mundo sabe o que é caneta, então tem uma certa estabilidade. Agora se eu falo pro Antônio a frase que eu falei “Mokoi kuimba’e oho oguatavo”, em guarani, significa dois rapazes caminhando na floresta. Mas na peça eu posso usar essa mesma frase falando outra coisa. Entendeu? Ou uma palavra dali. Então é tudo muito instável. Aí quando o português tem uma instabilidade também, isso foi uma estratégia que a Thais armou como diretora, então o espetáculo todo é muito instável do ponto de vista da fala, da embocadura da fala. Então é muita escuta, acho que uma coisa que resulta muito do Recusa da sonoridade é porque a gente tem que escutar muito, entendeu.”

QUESTÃO 5 – A FALA E O CANTO

MARIA THAIS (DIRETORA)

“As três coisas estão aí em processo pra mim, né. Eu diria, por exemplo, que eu sempre trabalhei com o corpo. O primeiro espetáculo que eu fiz com a companhia, eu lembro de uma atriz que foi assistir, a Mirian Rinaldi, e que todo mundo me conhecia porque eu trabalhava com o corpo. E todo mundo saia muito estranhado porque tinha palavra demais, tinha muito texto. O grande elemento de relação, na verdade, era a palavra. Eu acho que isso tem a ver com leitura, com cultura, com formação, com sensibilidade...

Tem uma frase que eu fui escutar agora nesse processo, que eu acho que é uma frase maravilhosa, que diz que a palavra é a única arma que atravessa território. Então, assim, eu acho que a palavra é uma arma. E também culturalmente, eu venho de uma cultura onde a palavra é... ela é... um valor maior. Palavra dada é palavra empenhada, um homem, né... A gente tinha um valor pra palavra, de cunho religioso, jurídico, afetivo, simbólico... Em todos os campos ela estava ali como sustentáculo das formas de relação com o mundo. Cada vez mais ou fui me aproximando de dilatar meu interesse de isso que eu poderia chamar de ato, e o ato é... uma ação sobre o mundo, é algo importante no mundo. Isso é palavra, isso pode ser gesto, isso pode ser movimento. Então essas coisas quando eu falei lá, que narratividade, vocalidade e corporeidade são coisas que nascem do mesmo lugar, volto de novo a essa mesma concepção. Palavra, canto, vocação, palavra, canto, ou palavra como sentido, ou palavra sem... como sonoridade, ou a palavra como arma. Todas essas coisas elas fazem parte do corpo desta mesma coisa que eu chamaria de ato. Né. Então, uma expressão do ator. A questão é que a gente tem essas coisas olhadas em uma prática teatral de um modo muito separado.

Dois, a gente tem uma corporeidade, uma condição física de expressão do corpo no movimento, no gesto, bastante expandida, e de alguma maneira, em algumas décadas, a gente deixou a palavra... A gente olhou pra ela como um campo só de um sentido, e não quanto expressivo. Então a gente perdeu o trabalho artístico com a palavra. A gente é bastante preconceituoso, eu acho, com uma certa fala que não é a fala da nossa origem. O que que eu quero dizer com isso. Acho muito interessante a gente pensar que no Português, a gente acha que um Português paulista é O Português. Enfim... A gente tem uns valores em relação à palavra que são muito denotadores de preconceitos. Então esse campo da palavra no teatro se torna aí um campo meio obtuso, sabe. Ou ela tá aí só pra representar aquilo que ele diz, que ele já diz, não tem muito uma sonoridade, não tem muito uma exploração, a gente abomina sotaques no teatro, a gente tem uma coisa extremamente

preconceituosa com sotaque. Eu ouvia, por exemplo, quando eu cheguei no Rio de Janeiro pra estudar teatro, eu ouvia de muitos professores, você tem que limpar esse sotaque, você não pode fazer Shakespeare com esse sotaque. Tá bom, mas será que se você estiver nos Estados Unidos fazendo Shakespeare, em Oklahoma, sei lá que porra de lugar dos Estados Unidos, um professor de teatro vai corrigir o aluno pelo sotaque? Ou pela expressão? Não? Por aquilo que ele expressa? Então a palavra tem sempre... A gente tem às vezes um complicador de trabalho com ela, exatamente porque ela tá muito ligada a esse logotipo. E o corpo, menos.

Nos últimos anos eu tenho cada vez mais me aproximando disso, me aproximando do trabalho que passa por aí. Eu não diria que eu me aproxime e que eu consiga resolver isso do ponto de vista técnico, porque eu não sei, minha formação foi toda muito corporal, muito ligada às danças, muito ligada a uma técnica do corpo, e que ainda pra isso pra mim é um campo... vasto demais, assim. Mas cada vez mais eu não concebo o teatro, quero dizer, o teatro que eu sou capaz de fazer, nunca estaria desvinculado... não está desvinculado a essas matérias.

E o volto a reafirmar uma coisa que eu disse no início, como elas partem todas da mesma origem, o fluxo que origina uma bela palavra, um belo dizer é o mesmo que origina um belo gesto. É só uma forma de expressão diversa. Então a ação tem um campo de comportamento, um campo de palavra e um campo de movimento que é uma questão de ênfase. Em algum lugar você vai ter mais movimento do que palavra, um algum lugar você vai ter mais palavra do que movimento, e aí você vai... Mas isso tudo eu entendo que isso é ato, isso é ação, e isso é aquilo que a gente pode considerar matéria do trabalho do ator que é aquilo que eu me ocupo mais intensamente.”

QUESTÃO 5 – A FALA E O CANTO

LUIS ALBERTO DE ABREU (DRAMATURGO)

“Eu não pude ir pra lá (na aldeia indígena em Rondônia), foram só os atores e tal. Azar o meu que não fui, né. Porque foi muito forte, não foi uma estada muito longa não, mas a gente já estava pesquisando bastante, a gente pesquisou bastante a cultura ameríndia e tal, todo o persectivismo e tal. Então você tem o fato de um ator por exemplo que chega lá que ele fala que ele está dormindo às três da manhã, cansado e tal, aí de repente ele começa a ouvir um canto, ele acorda e tem um índio do lado dele cantando o que ele tinha sonhado, eles contam cantando né, e ele estava cantando pra ele, e o cara acordar às 3 da manhã porque lá não tem hora, não tem hora pra nada, né. Eles conversam quando tem vontade, come quando tem vontade, dorme quando tem vontade. Então só esse fato já muda completamente qualquer parâmetro.

Aí eles vêm pra cá cantando, eles falam cantando, quer dizer, a música tem um valor excepcional lá pra eles, e isso altera tudo. Isso altera tudo. Então toda essa musicalidade e sonoridade, no espetáculo que tem as narrativas, isso veio desse processo. Veio muito desse processo. Não só do que eles conseguem passar pra mim que fiquei aqui, mas a maneira como eles vão pegar uma narrativa e narrar. É completamente diferente. Tem uma narrativa, e aquela narrativa era aquela, e de repente o sujeito começou a cantar aquela narrativa. Então são coisas que alteram e alteram bastante. Porque tudo o que a gente estava estudando e tal eles tiveram comprovação lá, e eles vieram relatar, vieram narrar o que aconteceu lá de experiência própria, não só teórica, e isso foi muito importante. Mesmo que eu não tenha ido eu percebi claramente que isso afetou, e depois disso é que começa a trabalhar mesmo a arquitetura da dramaturgia do Recusa.”

QUESTÃO 5 – A FALA E O CANTO

ANTONIO SALVADOR (ATOR)

“A gente não sabe o que é, às vezes a gente só emite um canto, mas ao emitir um canto ele vira um personagem, ou vira... às vezes não é nem um personagem, é um ato de relação do intérprete com o universo. Esse espetáculo é um ato. Esse espetáculo é um ato, ele não é uma representação. Ele é um ato nosso, desse conjunto. É uma ode nossa desse universo, de fato todo dia que a gente apresenta ele nós estamos ao menos tentando comungar com esse fato. E às vezes pra que isso aconteça, é necessário não representar.

Mas se tiver que representar, a gente vai representar tranquilamente. Com a canastrice que tiver que ser, com todas as armas que a gente tiver, com todas as falhas.

Então é um espetáculo muito tênue, frágil nesses pontos. Mas talvez daí seja a força dele também. Uma força mais performativa, às vezes, do que representativa. Né? Então esse trâmite entre interpretar, representar, cantar, dizer, porque às vezes tá lá, faz o índio mesmo, tal, e fala, chega e sai. Às vezes deixa que o cenário faça sozinho. O cenário é lindo demais. E ele faz. Não tô precisando fazer mais nada, ele faz. O texto faz sozinho. A luz faz sozinha, a encenação faz sozinha. Cê tá ali só de... Então o ator, ele se perde um pouco também, ele é cenário, ele é luz, ele é música, ele é... Tem tudo isso assim.”

QUESTÃO 5 – A FALA E O CANTO

EDUARDO OKAMOTO (ATOR)

“E teve um determinado momento em que nós todos fomos pra Aldeia Suruí lá em Rondônia. E esse foi um momento pra mim, pessoalmente, em que as coisas começaram a ser sintetizadas, o que a gente estava estudando antes. Porque tudo o que a gente tinha estudado, pra mim era uma coisa muito teórica, não saber... claro, os resultados dos estudos de cena e tal, mas quando eu encontrei com os índios e eu convivi com eles durante, se eu não me engano, onze dias seguidos assim, aí se estabeleceu um afeto mesmo. Pra mim essa coisa da voz, afeto é muito importante, se não tem afeto, não tem nada. Não tem técnica, não tem a nota que você pode alcançar. Acho que quando você tem afeto você amplia a capacidade técnica, você amplia a capacidade criativa, você amplia a capacidade reflexiva do seu material. Então se não tem afeto, não tem nada. Nessa hora que a gente encontrou os índios teve afeto. Então quando a gente voltou pra sala de trabalho foi aí que as coisas começaram a fazer um pouco mais de sentido pra gente. Então, por exemplo, foi aí que começou a ficar mais claro pra gente, a gente improvisar em português de índio. Por exemplo, foi aí que a gente começou a entender como fazer isso, porque a gente começou a entender um tipo de raciocínio que leva àquilo, e não só o esteriótipo do “mim índio, você branco”. Embora a gente tenha passado por isso também, de fazer essa coisa do esteriótipo do índio.”